وزن شعر فارسی

دکتر پرویز ناتل خانلری

زبان و ادبیات فارسی «۳»



«۲۲۵»

وزن شعر فارسی

دکتر پرویز ناتل خانلری

استاد دانشگاه تهران



به مناسبت برگزاری اولین نمایشگاه بین‌المللی
کتاب تهران، سال ۱۳۶۶

□ نام اثر : وزن شعر فارسی

□ نویسنده : دکتر پرویز ناتل‌خانلری

□ نوبت چاپ : چاپ دوم، ۱۳۶۷

□ تیراژ : ۵۵۰۰ نسخه

□ چاپ : سازمان چاپ خواجه

□ ناشر : انتشارات توس، اول خیابان دانشگاه،
تهران، تلفن ۶۶۱۰۰۷ دفترمرکزی ۶۴۰۱۳۰۵

فهرست مطالب

باب اول

شعر و وزن

۹–۷۸

باب دوم

بحث و تحقیق در بارهٔ عروض فارسی

٧٩-٢٧٢

مقدمهٔ چاپ سوم

طرح اصلی این کتاب سالها پیش از این، هنگامی که در دورهٔ دکتری دانشکدهٔ ادبیات تحصیل می‌کردم، ریخته شد. سپس درسال ۱۳۲۶ این بحث با تحقیق دیگری دربارهٔ «تحول اوزان غزل فارسی» به صورت کتابی که عنوانش «تحقیق انتقادی در عروض فارسی» بود انتشار یافت.

پس از انتشار آن کتاب نگارنده دنبالهٔ مطالعه و تحقیق را رها نکرد و خاصه در قسمتی که مربوط به حروف و مصوتها وهجاهاست در آزمایشگاه «انستیتوی فونتیک» پاریس به تجربه و آزمایش پرداخت و حاصل این شد که بسیاری از نکات را تعدیل یا تکمیل کرد چنانکه بنای مطالب براساس علمی و تجربی استوارگشت.

در سال ۱۳۳۷ دو باب اول کتاب سابق که تفصیل و تکمیل یافته بود با عنوان «وزن شعر فارسی» منتشر شد، و اکنون چند سال است که نسخه‌های آن نایاب شده و از دسترس جویندگان دور افتاده است.

اما این طرح و بحث دربارهٔ وزن شعر فارسی در آغاز انتشار چنان غریب می‌نمود که ادیبان از خواندن و شنیدن آن پرهیز می‌کردند و نکته‌های تازه‌ای که در آن مطرح شده بود و با شیوهٔ هزارسالهٔ این علم مغایرت داشت درنظر ایشان نوعی ارتداد به شمارمی‌رفت.

با این حال، این بحث و طرح نو کم‌کم در مباحث ادبی چنان جای خود را باز کرد که در بعضی از دانشکده‌ها جزء مسائل درسی قرار گرفت؛ بعضی از ادیبان و استادان آن‌را خواندند وآموختند وبنای مطالعه وتحقیقات تازهٔ خود را، بر آن نهادند.

اصطلاحات و تعریفات تازه و ابتکاری این کتاب چنان در اذهان جایگیر شد که در کتابهای ادبی و «دائرةالمعارف» هائی‌که دراین سالها تدوین وتألیف یافت غالب آنها مانند اصطلاحات مقبول عام و تعریفات واضح نزد اهل فن، بکار رفت وچنان معتبر و مسلم شناخته شدکه درنقل آنها ذکر مأخذ و نام نگارنده را از قلم انداختند و نکته‌ها و مطالب راکه همه ابداع و ابتکار مؤلف بود و نخستین بار دراین‌کتاب آمده بود مانند مشهورات ومسلمات بی‌قید منبع ثبت‌کردند.

دراین ضمن از یک طرف نسخه‌های چاپی‌کتاب نایاب شده و از طرف دیگرنگارنده بار دیگر بسیاری از مطالب را مورد تجدید نظر و اصلاح و تکمیل قرار داده بود.

به‌این دلایل تهیهٔ چاپ تازه‌ای ازکتاب لازم می‌نمود و همین ضرورت نگارنده‌را به تجدید طبع این کتاب برانگیخت. در این‌چاپ تازه نکته‌های اصلاحی و تکمیلی بسیاراست و خوانندگان فاضل خود به آنها توجه خواهندکرد.

خردادماه ۱۳۵۴

بابِ اوّل

شعر و وزن

فصل اوّل

شعر- وزن- قافیه

ازقدیمترین زمانی که اصطلاح شعر، یا معادل آن در زبانهای دیگر، به یکی از انواع هنر اطلاق شده همیشه مفهوم آن با مفهوم وزن ملازمه داشته است. افلاطون، آنجا که در رسالهٔ «ایون» از قول سقراط مایه و محرك شاعری را الهام می‌شمارد، می گوید: «شاعران وقتی اشعار زیبایشان را می‌سرایند در حال بیخودی هستند، آهنگ و وزن ایشان را مفتون و مسحور می کند ...»[1] و بخوبی آشکار است که در نظر او شعر به ضرورت با وزن و آهنگ همراه است.

پس از وی، ارسطو نخستین بار رساله‌ای دربارهٔ شاعری تألیف کرد که معروف است و اساس همهٔ بحثها در بارهٔ فنّ شعر، چه در مشرق و چه در اروپا قرار گرفته است. ارسطوچنانکه از فحوای عباراتش معلوم می‌شود، شعر را در مقابل نثرقرار می‌دهد و از شعر سخن موزون اراده می کند و پیداست که در نظر او نیز شعر از وزن جدا نیست.

حکمای اسلامی نیز در تعریف شعر همیشه وزن را ملازم آن شمرده‌اند. ابوعلی سینا درفن شعر از منطق کتاب «الشفاء»، که مقتبس ازهمان رسالهٔ شاعری ارسطو است، می گوید: «شعر سخنی است خیال انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد...» همهٔ حکیمان دیگر نیز در تعریف شعر آن را به وزن مقیّد و موصوف ساخته‌اند.

اما ارسطو میان شعر ونظم فرق گذاشته است. اصل شعررا در معنی ومضمون آن می‌جوید و صورت شعر را که مقیّد به وزن و قواعد دیگرنظم است جزء ماهیت

۱- پنج رسالهٔ افلاطون - ترجمهٔ دکتر محمود صناعی - بنگاه ترجمه و نشر کتاب. صفحهٔ ۱۰۶.

آن نمی شمـارد و معتقد است که بسیاری از سخنان منظوم را که مـوضوع آنها فی‌المثل پزشکی و طبیعیات است از جنس شعر نباید بشمار آورد.

این معنی در همهٔ آثار حکمای اسلام نیز به شرح و تفصیل آمده است، ابوعلی‌سینا می گوید: «منطقی را به هیچ یك از وزن و تساوی وقافیه نظری نیست مگر اینکه ببیند که چگونه سخن خیال انگیز وشوراننده می شود.»[۲]

خواجه نصیر طوسی در کتاب اساس‌الاقتباس شرح مبسوطی در این باب می‌نویسد که قسمتی ازآن‌را ذکرمی کنیم:

«صناعت شعری ملکه‌ای باشد که با حصول آن بـر ایقاع تخیّلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد و اطلاق اسم شعر در عرف قدما برمعنی دیگر بوده‌است ودرعرف متأخران بر معنی دیگراست؛ ومحققان متأخران شعر را حدّی گفته‌اند جامع دو معنی بروجه اتمّ؛ وآن این است که گویند شعر کلامی‌است مخیّل، مؤلّف ازاقوال موزون متساوی مقفّی... ونظرمنطقی‌خاص است به تخییل، و وزن را از آن جهة اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخیّل کند. پس‌شعر در عرف منطقی کلام مخیّل است و در عرف متأخران کلام موزون مقفّی، چه به‌حسب این‌عرف، هرسخنی‌را که وزنی وقافیتی باشد، خواه‌آن سخن برهانی‌باشد و خواه خطابی، و خواه صادق و خواه کاذب، و اگر همه به مثل توحید خالص یا هذیانات محض باشدآن را شعرخوانند واگر از وزن وقافیه خالی بود واگرچه مخیّل بود آن را شعر نخوانند و اما قدما شعر کلام مخیّل راگفته‌اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است...»[۳]

علامّهٔ حلّی در کتاب جوهرالنضید در تفسیر بیانات خواجه نصیر طوسی توضیحات دقیقتری می‌دهد وچنین می‌نویسد: «صاحب منطق قیاسات شعری را بر

1- Aristote, Poetique et Rhétorique, trad. Ch. E. Ruelle, Paris, ed. Garnier Frères, p.3

۲- ترجمهٔ فن‌شعرابن‌سینا - به‌قلم‌آقای‌دانش پژوه - مجلهٔ سخن، دورهٔ سوم. ص ۵۰۰

۳- اساس الاقتباس - چاپ دانشگاه ۱۳۲٦- ص۵۸٦

روشی که خلاف روش شاعران امروز است وضع کرده‌است. زیرا شعر در روزگار ما از جهت صورتی عرضی در لفظ، شعر خوانده می‌شود و آن وزن و قوافی است که در کتاب عروض شمرده‌اند، و به آنچه دارای یکی از اوزان معیّن در کتاب عروض و ملازم قافیه نباشد در روزگار ما شعر نمی گویند... و این در زبان عربی و فارسی و ترکی یکسان است... و شعر ملکه‌ایست که با حصول آن بر ایقاع تخیّلاتی که مبادی انفعالات مخصوص نفسانی مطلوب باشد قادر شوند و مراد از تخییل تأثیر کلام است در نفس از جهت قبض یا بسط ویا جز آن.

آنچه از این تعریفات بر می آید این است که نزد حکما و منطقیان وزن و قافیه به ضرورت ملازم شعر نیست.

اما چنانکه خواجه نصیر می گوید: «منطقی... وزن را از آن‌جهة اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخییل کند...» یعنی در صناعت شعر تأثیر در نفس و شوراندن خاطر که غرض اصلی است نخست به وسیلهٔ وزن حاصل می شود.

دربارهٔ تأثیر وزن درذهن، عقاید متعددی هست. سپنسر Spencer معتقداست که وزن، گذشته از آن که تقلید آهنگ شوق وهیجان است، وسیله‌ای برای صرفه‌جوئی‌در توجه ذهن بشمار می‌رود و لذتی که از آن حاصل می‌شود نتیجهٔ آن است که چون کلمات برطبق ضرب ووزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود ذهن آنها را آسانتر ادراك می کند و از کوششی که باید برای حفظ وضبط مجموعه‌ای‌از کلمات بکار ببرد، تا روابط آنها را با یکدیگر وسپس معنی کلام را دریابد، کاسته می‌شود.

اما این بیان کافی نیست. وزن علاوه بر آن که از کوشش ذهنی می کاهد

۱ــ عین عبارات علامهٔ حلی این است: وضع صاحب المنطق القیاسات الشعریة علی مذهب یخالف مذهب الشعراء الان. فان الشعر فی زماننا هذا هو شعر من جهة صورة عرضیة فی اللفظ و هو الوزن و القوافی المحدود فی کتاب العروض ولا یقال لما لیس له الوزن المحدود فی کتاب العروض فی زماننا مع القافیة الملازمة شعراً ... و هذا متفق علیه فی لغة العرب والفرس و الترك... و الشعر عبارة عن ملکة یقتدر مع حصولها علی ایقاع تخیلات یکون مبادی انفعالات مخصوصة نفسانیة مطلوبة والمراد من التخییل هو تأثیر الکلام فی النفس لبسط اوقبض اوغیره...

(جوهر النضید. چاپ تهران ص۲۶۱ وص۲۶۲)

به سبب آن که برای کلام قالبی مشخّص ومعیّن ایجاد می کند، خود موجب التذاذ نفس می‌شود زیرا که هر نوع تناسب وقرینه‌ای میان اجزاء پراکنده وحدتی پدید می‌آورد که ادراك مجموع اجزاء را سریعتر وآسانتر می کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش ولذّت می گردد.[1]

خواجه نصیرالدین طوسی در اساس‌الاقتباس می گوید: «قدما شعر کلام مخیّل را گفته‌اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است و اشعار یونانیان بعضی چنان بوده است ودر دیگر لغات قدیم مانند عبری و سریانی و فرس هم وزن حقیقی اعتبار نکرده‌اند».

دربارهٔ وزن حقیقی نیز خواجه نصیر در دنبالهٔ گفتار خود توضیحی داده و چنین می‌نویسد: «اعتبار وزن حقیقی بدان می‌ماند که اول هم عرب را بوده‌است مانند قافیه، و دیگر امم متابعت ایشان کرده‌اند و اگرچه بعضی بر آن افزوده‌اند مانند فرس». این قول خواجه نصیر نتیجهٔ عدم اطلاع پیشینیان اززبان و ادبیات یونان و روم و ملل دیگراست و گرنه وزن حقیقی را به عرب نسبت دادن و اوزان متداول در زبانهای دیگر را غیر حقیقی یا مجازی شمردن وجهی ندارد.

حقیقت این است که در هریك از زبانهای دنیا اگر شعری هست موزون‌است و شعر بی وزن یا منثور که اخیراً به گوشها می‌خورد از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه بوده وتجدّد خواهان زبانهای دیگر از ایشان اقتباس کرده‌اند.

اما بحث دربارهٔ فایده یا بیفایدگی وزن هم بحثی است که تازگی ندارد. در قرن هیجدهم گروهی از ادیبان و نویسندگان فرانسه برضدّ شعرقیام کردند و مرادشان از مخالفت با شعر مخالفت با وزن و قافیه بود. این ادیبان وزن وقافیه را در شعر قیدی بیهوده و زائد شمردند و برای اثبات عقیدهٔ خود دلیل آوردند که این قیود مانع افادهٔ مقصود است و شاعر برای رعایت وزن وقافیه ناچار باید قسمتی از مقاصد خود را ترك کند و بعضی کلمات زائد را به ضرورت وزن و قافیه درسخن

1- Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris, Félix Alcan. 1930, p. 312

بیاورد و حال آنکه اگر این قیود در میان نباشد می‌توان مقصود را به‌سهولت و صراحت بیان کرد.

حتّی بعضی ازاین نویسندگان کارمخالفت با وزن وقافیه را به‌جائی رسانیدند که آن دو را مانند بردگی و جنگ تن به تن یادگار وحشیگری نیاکان خود شمردند.[1]

امّا بعدها که شاعران بزرگ رمانتیك در فرانسه ظهور کردند و شعر موزون خوب سرودند آوازهٔ این مخالفتها چندی خاموش شد.

از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم باز نهضت دیگری در شعر اروپا به وجود آمد و آن نهضت شعر آزاد بود. این بار شاعران خود علمدار این قیام شدند ومراد ایشان، به خلاف نوبت پیش، مخالفت با وزن نبود بلکه ایشان ادعا می کردند که اساس شعروشاعری همان وزن است و ازاین‌حیث شعر با موسیقی‌پیوند خویشی دارد. امّا حدود و قیودی که در شعر رسمی برای وزن شمرده شده مانع از آن است که شاعر بتواند ازاین وسیله، چنانکه شاید و باید، استفاده کند و در نتیجهٔ همین قیدها شعر رسمی یکنواخت و کسالت آور است؛ بنابراین باید شاعر آزاد باشد که در هر مورد به تناسب معنی مقصود وزنی به دلخواه اختیار کند تا کلامش مؤثرتر شود ونظیرهمان رابطهٔ دقیقی که میان لفظ ومعنی هست میان معنی وآهنگ شعرنیز به وجود بیاید.

اما این جا مجال بحث در این باب و رد یا اثبات عقاید گوناگون نیست. حاصل آنکه امروزهم شعرآزاد درهمهٔ زبانهای اروپائی طرفدار بسیاردارد وشاعران متعددی که درجهٔ استعدادشان مختلف است این شیوه را اختیار کرده وچون بنابر آزادی است هریك راهی جداگانه در پیش گرفته‌اند.

از این گفتگوها چنین نتیجه می گیریم که شعر از بدو پیدایش ونزد همهٔ اقوام با وزن ملازمه داشته ودارد و هرگزدرهیچ زبانی سخن ناموزون شعرخوانده نمی‌شود، با این تفاوت که اعتباروزن همیشه و نزد همهٔ ملل یکسان نیست وچنانکه

1. Abbé Dubot, Idées et doctrines littéraires du XVIII Siècle, p.108

خواجه نصیر طوسی می گوید: «رسوم و عادات را در کار شعر مدخل عظیم است و به این سبب هرچه در روزگاری یا نزدیك قومی مقبول است، در روزگار دیگر و نزدیك قومی دیگر مردود و منسوخ است».

امّا در بارهٔ قافیه حال چنین نیست زیرا در شعر زبانهای قدیم هند و اروپائی مانند سنسکریت و یونانی ولاتینی قافیه نبوده است و در زبانهای ایرانی اوستائی و پارتی و پهلوی نیز آنچه تاکنون از جنس شعر شمرده شده از قافیه عاری است.

در زبان انگلیسی قدیم بجای قافیه گاهی یکنوع هماهنگی بعضی از حروف (Assonnance) دراثنای شعر وجود داشته واشعار شکسپیر شاعر بزرگ انگلیسی درنمایشنامه های منظوم او اکثر بی‌قافیه است.

ولتر در این باب نوشته‌است: «ایتالیائی ها وانگلیسیها ممکن است از قافیه چشم بپوشند ... هرزبانی صفت مشخصی دارد ... ما (فرانسویان) احتیاجی اساسی داریم به‌این که اصوات معیّنی‌درجای معیّن تکرارشود تاشعرما بانثرمشتبه نگردد... همان طرز خواندن شعردرایتالیائی و انگلیسی کافی‌است که هجاهای بلند و کوتاه را مشخص کند وهمین نکته بی آنکه محتاج قافیه باشد آهنگ شعررا نگه‌می‌دارد. ما که درزبان خود هیچ یك ازاین خصائص‌را نداریم چرا ازآنچه طبیعت زبان به ما بخشیده است نیزدست بداریم؟[1]

خواجه نصیرطوسی معتقداست که: «شرط تقفیه درقدیم نبوده‌است‌وخاص‌است به‌عرب، و دیگر امم ازایشان گرفته‌اند»[2] وجای دیگر نیز متعرّض این نکته شده ونوشته است: «چنین گویند که دراشعار یونانیان قافیه معتبر نبوده‌است و جشوبی[3]

---

1. Pius Servien, Science et poèsie, p.86

۲- اساس‌الاقتباس، همان‌چاپ، ص ۵۸۶

۳- این جشوبی درست شناخته نشد. مؤلف تتمهٔ صوان‌الحکمه (چاپ‌لاهور-۱۳۵۱، ص۱۰۲) کسی را با این‌نسبت یاد می کند: «الحکیم ابوالحسن‌علی‌بن‌احمد الجشوبی - من قدماء‌الحکماء و له تصانیف کثیرة، و من تصانیفه یوبه نامه ...» و سپس عباراتی به‌زبان عربی ازآن‌نقل‌می کند که درتوحید است وارتباطی باآنچه‌خواجه نصیرذکر کرده‌است ندارد.

به زبان فارسی کتابی جمع کرده‌است مشتمل بر اشعار غیر مقفی و آن‌را «یو به نامه» نام نهاده ... پس از این بحثها معلوم می‌شود که اعتبار قافیه از فصول ذاتی شعر نیست بل از لوازم او است به حسب اصطلاح».[۱]

بنابراین اگر بخواهیم شعر را چنانکه از آغاز بوده و تا کنون هست و عرف وعادت بر آن جاری است تعریف کنیم باید چنین گفت :

شعر تألیفی از کلمات است که نوعی از وزن در آن بتوان شناخت .

۱ـ معیارالاشعار ، نسخهٔ خطی مکتوب درسال ۷۲۰

فصل دوّم

وزن - وزن شعر و انواع آن

قدیمترین تعریفی که از وزن در دست داریم از آریستو کسنوس تارنتومی Aristoxenos de Tarentum فیلسوف وشاگرد ارسطواست (قرن ٤ پیش‌ازمیلاد) این دانشمند در کتاب « اصول نغمه »[1] وزن را چنین تعریف می کند : « وزن نظم معیّنی است در ازمنه » .

براین تعریف دو ایراد وارد است : یکی آن که وزن را به نظم امتداد زمانی صوت محدود می کند و اوزانی را که بنای آنها برنسبت میان امتدادهای زمانی نیست در بر نمی گیرد. دیگر آن که «نظم معیّن» مبهم است یا بیش‌ازحد کلیّت دارد.

حکمای اسلامی ظاهراً همین تعریف یونانی را ازاین مأخذ یا ازمآخذ دیگر گرفته و کوشیده‌اند که آنرا تکمیل کنند . خوارزمی در مفاتیح‌العلوم در تعریف ایقاع که مراد از آن وزن موسیقی است می گوید : « الایقاع هوالنقلة علی‌النغم فی‌ازمنة محدودة المقادیر »[2]

دانشمندان دیگر اسلامی تعریف وزن یا ایقاع را برهمین اساس و با دقت و تفصیل بیشتری آورده‌اند . صفی‌الدین ارموی صاحب رسالهٔ شرفیّه می گوید :

«الایقاع جماعة نقرات یتخللها ازمنة محدودة المقادیر علی نسب و اوضاع مخصوصة بادوارمتساویات ؛ یدرك تساوی تلك‌الادوار بمیزان‌الطبع‌السلیم المستقیم»[3]

۱- Harmonica Stoicheia، رجوع کنید به کتاب تاریخ‌علم‌سارتن. ترجمهٔ احمد آرام . ج‌اول ص ۵۵۹

۲- مفاتیح‌العلوم - چاپ مصر ۱۳٤۹-ص۱٤۰

۳- به‌نقل صاحب درةالتاج - جلددوم . چاپ وزارت فرهنگ - ص ۱۲۸

خواجه نصیر طوسی در معیارالاشعار وزن را چنین تعریف کرده است : «امّا وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات آن در عدد ومقدار ، که نفس از ادراك آن هیأت لذّتی مخصوص یابد که آن را دراین موضع ذوق خوانند ؛ و موضوع آن حرکات وسکنات اگرحروف باشدآن را شعرخوانند، والاّ آنرا ایقاع خوانند»[1]

چنانکه می‌بینیم درهمهٔ این‌تعریفات مقدار و کمیّت اصوات را مورد نظرقرار داده ونظم اصوات (یا نغمات یا نقرات) را موجب وزن شمرده‌اند . اما تعریف وزن باید کلّی تراز این باشد تا همهٔ انواع آن را شامل شود .

تعریف ذیل شاید جامع‌تر باشد : «وزن نوعی از تناسب است . تناسب کیفیتی است حاصل از ادراك وحدتی در میان اجزاء متعدّد . تناسب اگر در مکان واقع شودآن را قرینه می‌خوانند ، و اگر در زمان واقع شد وزن خوانده می شود .[2]»

تفصیل و بیانی کـه موریس گرامون در این باب دارد مطلب را آشکارتر می کند. وی می گوید :

«وزن ادراکی است که ازاحساس نظمی در باز گشت زمانهای مشخص حاصل می‌شود . وزن امری حسی است و بیرون از ذهن کسی که آن را در می‌یابد وجود ندارد؛ وسیلهٔ ادراك وزن حواس ماست. اصطلاح «زمانهای مشخّص» را باید به معنی بسیار کلّی گرفت ومراد ازآن اموری‌است که تکرار آنها نشانهٔ حدّ فاصلی‌میان یك سلسله اموربا سلسلهٔ دیگراست. مثلا نورچراغهای دریائی به تدریج افزایش می‌یابد تا به‌حدّاعلای درخشیدن می‌رسد ، سپس ناگهان خاموش می‌شود وبلافاصله به همان ترتیب روشنی ظاهرمی گردد و افزایش می‌یابد وخاموش می‌شود . از مشاهدهٔ نظمی که در روشنی وخاموشی این چراغهاهست، بیننده‌ادراك وزن می کند . دراین‌سلسلهٔ امور، مرحلهٔ خاموشی که تکرار می‌شود «زمان مشخص» است .

چرخی که می گردد حرکتی مداوم دارد، اما وزن ندارد. حال اگر نشانه‌ای

۱- معیارالاشعار ـ چاپ تهران ـ ص ۳

2 - M. Braunschweig, Grande Encyclopédie. Art. Poésie

در یك نقطهٔ چرخ باشد که هنگام حرکت آن دیده شود ، ازدیدن باز گشتهای پیاپی آن، ادراك وزن حاصل می‌شود . همچنین گردش چرخهای دوچرخه هیچ نوع وزنی ندارد . اما از توجه به حرکت پای دوچرخه سوار و باز گشت متوالی آن به نقطهٔ پایین وزنی ادراك می کنیم. نجاری که روی تخته‌ای میخ می کوبد معمولا روی هر میخ چند ضربه می‌زند . صوت این ضربه ها با هم متفاوت است زیرا کـه در هر ضربه میخ قدری بیشتر فرو می‌رود و طول ساقهٔ آن کمتر می‌شود . صوت ضربهٔ آخرین همیشه با صوت ضربه های دیگرفرق کلی دارد زیرا در این مرحله چکش در عین حال با سرمیخ و سطح چوب برخورد می کند . سپس اندك سکوتی حاصل می‌شود ، یعنی مدتی که لازم است تا نجار میخ دیگری را بردارد و روی تخته قرار بدهد . این سکوت، پس‌ازصوت خاص آخرین ضربه، «زمان‌مشخص» است وشنونده از احساس اصوات مختلف چکش و تکرار این سکوت ادراك وزن می کند.[۱]»

بیان فوق مفهوم نظم وتناسب را در زمان بخوبی آشکارمی کند وانواع آن‌را که به وسیلهٔ حواس مختلف‌ادراك می‌شود نشان می‌دهد. اکنون باید گفت که چون ادراك نظم وتناسب زمانی‌غالباً به وسیلهٔ شنوائی حاصل می‌شود، درتعریف وزن عادة به اموری که به حس سامعه در می آید ، یعنی به اصوات توجه می کنیم .

صوت ازجنبهٔ فیزیکی، ارتعاشاتی‌است که دراجسام حاصل می‌شود و ازآنها به هوا منتقل می گردد ، و از جنبهٔ فیزیولوژی ، احساسی است که از رسیدن این ارتعاشات به پردهٔ گوش، و ازآنجا به مراکزسمعی‌نخاع ، درذهن ما پدید می آید .

سلسله‌های ارتعاشات صوتی معمولا متعدد ومختلف وآمیخته است و عوامل و اجزائی که در صوت وجود دارد خواصی برای آن پدید می آورد که عبارت است از : شدت Intensité ، امتداد Durée ، ارتفاع یا زیروبمی Hauteur ، وزنگ یا طنین Timbre

شدت از جنبهٔ فیزیکی با نیروی ارتعاشی کـه صوت را ایجاد می کند ارتباط دارد . هرچه نیروی ارتعاش بیشتر باشد احساس قویتراست . گذشته از این

---

1. M. Grammont, Traité de Phonétique, Paris, 1946. p. 137

شدت ارتعاش موجب می‌شود که تا مسافت دورتری کشیده شود و از فاصله بیشتری قابل شنیدن باشد .

امتداد هر صوت عبارت است از مدتی که ارتعاشات آن دوام می یابد .

زیروبمی یا ارتفاع صوت باعدد ارتعاشات در واحد زمان مربوط است. هرچه شمارهٔ ارتعاشهای صوت بیشتر باشد صوت زیرتر است و هرچه کمتر باشد بم‌تر .

زنگ یا طنین حاصل ارتعاشات فرعی است که باارتعاش اصلی صوت همراه است . دو صوت که از حیث زیروبمی و شدت و امتداد یکسان باشند ممکن است به حسب زنگ از هم تمیز داده شوند . صوت واحدی را که از دو آلت مختلف موسیقی برخیزد از روی این صفت می‌توان تشخیص داد .

بنابراین اگر وزن را به « وجود نظمی در اصوات » تعریف کنیم ناچار متوجه می‌شویم که این نظم ممکن است به حسب یکی از خواص چهارگانهٔ صوت حاصل شود . پس چهار نوع وزن می‌توان ایجاد کرد که عبارتند از :

۱ ـ وزن ضربی(Tonique) که از نظم اصوات به حسب شدت وضعف آنها پدید می آید .

۲ـ وزن کمّی (Quantitative) یا امتدادی (Prosodique) که آن را در اصطلاح فارسی و عربی وزن « عروضی » می‌خوانند و در آن نظم اصوات به حسب امتداد زمانی آنها است .

۳ ـ وزن آهنگی (de la hauteur) که اصوات را به حسب زیر و بمی آنها مرتب می کند .

٤ ـ وزن طنینی (du timbre) که در آن به‌حسب زنگ وطنین اصوات نظمی ایجاد می‌شود [1] . دو نوع وزن اخیر را کیفی (Qualitatif) می خوانند .

یك نوع پنجم نیز می توان قائل شد و آن وزنی است که در آن اصوات را از

---

۱ ـ تفصیل این معنی را در Encyclopédie Française, tome XVI مقالات Eléments d' acoustique (16.34.6) و Le Rythme du langage (16.50-6) می توان دید .

روی عدد و باقطع نظر از خواص وصفات آنها منظم کنند.

وزن شعر

شعر مجموعه‌هائی از کلمات است که به‌ترتیب خاصی درپی یکدیگر قرار گرفته باشد. کلمه، خود ازیك یا چند واحد صوت گفتار به وجود می آید، و این واحدها دراصطلاح مقطع یا هجا (Syllabe) خوانده می‌شود.

آنچه دربارهٔ صوت مطلق گفته شد دربارهٔ اصوات گفتار نیز صادق است، زیرا که صوتهای گفتار نیز دارای همان خواص چهارگانه می‌باشد. بنابراین وزن شعر عبارت است ازنظمی دراصوات گفتار ؛ و این نظم ممکن است به اعتبار یکی از آن خواص یا تنها به اعتبار شمارهٔ واحدهای صوتی حاصل شود.

اما به حسب آن که کدامیك از خواص اصوات گفتار، مبنای ایجاد نظم قرار بگیرد وزن شعر انواع مختلف پیدا می کند. اگرامتداد زمانی هجاها مبنای وزن واقع شود وزن را کمّی می‌خوانند. درسنسکریت ویونانی باستان ولاتینی این گونه وزن وجود داشته است. وزن شعرفارسی نیزچنین است. اگرشدت بعضی از هجاها نسبت به بعضی دیگر، اساس نظم قراربگیرد، وزن ضربی به وجود می آید، چنانکه درشعر زبانهای انگلیسی وآلمانی معمول است. اگرهجاهای شعر برحسب ارتفاع صوت یعنی زیروبمی آنها منظم شود، وزن کیفی حاصل می‌شود که درشعر زبان چینی بکار می‌رود. نوع آخرین آن است که فقط شمارهٔ هجاها ملاك ایجاد نظم باشد، یعنی کلمات به دسته هائی تقسیم شوند که عدد هجاهای هر دسته با دسته های دیگر متساوی باشد و هیچیك ازصفات دیگر آن اصوات منظورنگردد. این‌نوع را «وزن عددی» **numérique** باید خواند (و همین نوع است که گاهی بخطا هجائی **Syllabique** خوانده می‌شود). درشعرزبانهای فرانسه واسپانیائی چنین‌وزنی به کار می رود.

درهرزبانی یکی ازاین انواع وزن معمول است واتخاذ هرنوع وزن از روی تفنن نیست بلکه با صفات و خصایص تلفّظ زبان ارتباط دارد. در زبانی که تفاوت

امتداد هجاهای آن مشخص و ثابت نباشد وزن کمّی نمی‌توان به کار برد. در زبانهای باستانی هند و اروپائی حروف مصوت امتدادهای ثابت و مشخصی داشته که به دو نوع کوتاه و بلند تقسیم می‌شده‌است، به این سبب مثلا در زبان یونانی هجاهای کوتاه و بلند از یکدیگر ممتاز بوده و همین امر موجب شده است که وزن کمّی در شعر آن زبان معمول شود. در زبان لاتینی نیز وزن شعر چنین بوده است. اما در زبان فرانسه این تفاوت امتداد آشکار و ثابت نیست و ایجاد وزن کمّی در آن زبان نامیسر است، چنانکه در قرن شانزدهم شاعری به نام باییف Baïf کوشید که به تقلید شاعران یونان و رم به زبان فرانسوی اشعاری بسراید که بر اساس امتداد هجاها موزون باشد، اما کوشش او که متناسب با ساختمان زبان نبود بی‌حاصل ماند و این گونه وزن درشعر فرانسوی رواج نیافت.

در زبانهای انگلیسی و آلمانی هر کلمه لا اقل دارای یك هجای شدید است یعنی هنگام تلفظ هجاهای هر کلمه، یك هجا با شدّت بیشتری ادا می‌شود و نسبت به هجاهای دیگر برجستگی آشکاری دارد. به این سبب بنای وزن دراین زبانها بر نظم هجاهای شدید وخفیف گذاشته شده است. درزبانهای دیگر که تفاوت شدّت وخفّت هجاها بارز ومحسوس نیست، این نوع وزن را نمی‌توان بکاربرد.

زبان چینی، زبانی «تك‌هجائی» است، یعنی هر کلمه از یك هجا ساخته‌شده و کلمات دارای صورتهای مختلف صرفی نیستند. درمقابل، هرهجا ارتفاع خاصی دارد که به حسب آن برمعنی معینی دلالت می کند. یعنی هجای واحد به حسب آن که زیرتر یا بم‌تر تلفظ شود چند معنی متفاوت دارد. در این زبان، بنای وزن شعر برزیرو بمی اصوات است ودرشعر چینی کلمات به طریقی مرتب می‌شود که میان هجاهای بم وزیر نظمی به وجود بیاید[۱]. پیداست که فی‌المثل در زبان فارسی که چنین صفتی ندارد نمی‌توان شعر آهنگی سرود.

---

1 - Patircia Guillermaz, La poésie chinoise, ed. Seghers. Paris. 1954. p. 26

فصل سوّم

تاریخچهٔ وزن شعر

زبان هند و اروپایی

زبان فارسی چنانکه می‌دانیم ازخانوادهٔ زبانهای هند واروپائی[1] است. این زبانها برطبق نظریهٔ استادان زبانشناسی همه به یك اصل برمی گردند، یعنی همه‌از زبان اصلی واحدی منشعب شده‌اند که دراصطلاح «زبان هند واروپائی»[2] خوانده می‌شود.

در تلفظ این زبان دو صفت مهم وجود داشته است. یکی آهنگ یا زیر وبمی (Ton) ودیگر امتداد (Durée)

آهنگ ـ درهر کلمهٔ هند واروپائی یك هجا وجود داشته که هنگام تلفظ آن صوت زیرتر می‌شده است. محل این آهنگ در کلمه ثابت بوده است و از روی آن اغلب صیغه ها را ازیکدیگر تمیز می‌دادند و گاهی معنی کلمه به حسب آن مشخص می‌شد. بعضی کلمات کوچك مانند حروف و ضمایر نیز بی آهنگ (atone) بوده است[3]

امتداد ـ مصوتهای (Voyelles) زبان‌هند واروپائی نسبت بهم‌دارای امتدادهای ثابتی بوده است، به این معنی که مصوتها به دو گروه کوتاه و بلند تقسیم می‌شده و به تأثیر آن هجاها نیزامتدادهای ثابت داشته‌است. بطور کلی هرهجائی که مصوت آن کوتاه بوده «هجای کوتاه» و هر گاه متضمّن مصوت بلندی بوده‌است «هجای

---

1. Les langues indo européennes.
2. L, indo - europèen
3. A. Meillet, ECLIE, p. 140 - 143.

بلند » شمرده می‌شده‌است[1]

وزن هندواروپائی - درزبان هند واروپائی آهنگ (Ton) هیچ تأثیری در وزن کلام نداشته است. چون هر هجای این زبان دارای کمیّت ثابتی بوده که بـه موجب آن کوتاه یا بلند شمرده می شده واختلاف امتداد هجاها به گوش محسوس و تغییر ناپذیر بوده‌است. مبنای وزن شعردراین زبان، چنانکه ازقواعد شعرسنسکریت ودائی (Védique) ویونانی باستان برمی آید، از نظم وتناسب میان هجاهای کوتاه وبلند حاصل می‌شده‌است. بنابراین وزن در زبان‌هند واروپائی کاملا کمّی بوده‌است نه ضربی[2].

زبانهای آریائی

یکی ازشعبه‌های بزرك زبانهای هند واروپائی که اززبان اصلی‌مشتق‌شده‌است زبانی‌است که دراصطلاح‌زبانشناسان، آن را «آریائی» یا«هند وایرانی» می‌خوانند[3].

از همهٔ گروههای فرعی زبانهائی که پس از دوران جامعهٔ نخستین هند و اروپائی به وجود آمد تنها گروهی که وجود آن به‌وسیلهٔ سندی مستقیم تأیید شده است گروه زبانهـای هند وایرانی‌است.

این سند عبارت‌است ازنامی که دوخانوادهٔ منشعب ازاین‌اصل ،یکی ایرانی و دیگرهندی ، خودرابدان می‌خوانده‌اند. دراوستا کلمهٔ *airya* (درمقابل- *tūirya* و*Anairya*) ودرفارسی‌باستان *ariya*(درتر کیب *Dārayavāuš ariyaciϑra* یعنی داریوش آریائی نژاد) آمده است. در سنسکریت کلمهٔ *ār(i)yah* به معنی ملتی است که به زبان ودائی سخن می گوید[4] (این همان کلمه است که نام ایران از آن مشتق شده‌است).

زبان آریائی به دوشعبهٔ هندی وایرانی‌تقسیم شده‌است. قدیمترین آثاری که

1- A. Meillet, ECLIE, p. 128 et suiv.

2- A. Meillet, ECLIE, p. 143.

3- Aryen یا Indo - iranien.

4- A. Meillet, Les dialectes indo - européens, 1950. p. 24

ازشعبهٔ آریائی‌هند باقی‌مانده است کتاب مذهبی «ودا»است که زبان مستعمل‌در آن‌را «ودائی Védique» می‌خوانند.

وزن درزبان‌ودائی ـ دراین‌زبان نیزبنای وزن بر کمّیت هجاها یعنی تلفیق ونظم هجاهای کوتاه و بلند قرار دارد. هرهجائی که مصوّت آن کوتاه‌است، کوتاه شمرده می‌شود و هجائی که مصوّت بلندی را شامل باشد، بلند بشمار می‌آید. اما هر گاه پس‌ازمصوت کوتاه، حرف صامتی‌بیاید که جزءِ همان هجا باشد، یعنی‌هر گاه هجائی از دو صامت که مصوّت کوتاهی میان آنها باشد ترکیب یافته باشد از حیث امتداد بلند محسوب می‌شود.

اغلب اشعار ودائی به بندهائی تقسیم می شود. هر بند شامل‌چند مصراع است شمارهٔ هجاهای هر مصراع هشت یا ده یا یازده یا دوازده است. هر بند از ۳ تا ۸ مصراع دارد، اما معمولا هرقطعه شعر ازچهار مصراع تشکیل می‌شود که هر یك ۸ یا ۱۰ یا ۱۱ یا ۱۲ هجا را متضمن‌است. بعضی قطعات نیزازسه مصراع هشت هجائی تشکیل شده است. ترکیب مصراعهائی که شمارهٔ هجاهای آنها مختلف باشد بندرت دیده می‌شود وبندهائی که بیش ازچهارمصراع داشته باشد نیز نادر است[۱].

وزن‌درسنسکریت ـ سنسکریت نامی است که به زبان رسمی‌و ادبی هندوان آریائی اطلاق می‌شود. این‌زبان که شامل همهٔ ادبیات وسیع هنداست دارای قواعد مدوّن و دستوردقیقی است وهمهٔ خصوصیات لغوی و تلفظی آن در کتب صرف ونحو ثبت شده است. به این سبب اطلاع ما از قواعد وزن شعر در زبان سنسکریت بسیار واضحتر وصریحتر از اطلاعاتی است که در بارهٔ زبان ودائی داریم.

درسنسکریت نیزمبنای وزن همان امتداد یعنی کوتاهی وبلندی هجاها است. ازترکیب چند هجای کوتاه وبلند، صورت‌هائی حاصل می‌شود که هریك را به نامی می‌خوانند و تکرار یکی از این صورتها یا تکرار متناوب چند صورت وزنی خاص

۱ـ آنچه دربارهٔ وزن شعرودائی گفته شد مأخوذ است از رساله‌ای که درسال ۱۳۳۲ آقای دکتر راجا استاد زبان سنسکریت در دانشگاه تهران به خواهش نویسندهٔ این سطور دربارهٔ علم اوزان شعرسنسکریت به زبان انگلیسی تألیف‌کرده ونسخهٔ‌آن را به‌من‌سپرده‌اند.

ایجاد می کند. ابوالریحان بیرونی که در کتاب « تحقیق ماللهند » شرح مبسوطی دربارهٔ قواعد وزن شعر هندوان آورده است، دراین باب می نویسد که ایشان اجزاء شعررا به خفیف و ثقیل تقسیم می کنند و مراد از خفیف حرفی متحرك است وثقیل عبارت‌است ازحرفی متحرك با یك حرف ساکن مانند « سبب » در عروض ما[1] . این تعریف که ابوالریحان آن را به استنباط خود دریافته و نوشته با تعریف صحیح هجاهای کوتاه و بلند در سنسکریت مطابقت دارد، جز آن که ابوالریحان ظاهراً به حسب روش لغویان عرب مصوت ممدود را در حکم حرکتی و حرف ساکنی شمرده و به این سبب آن را جداگانه ذکر نکرده است.

پیش از آن که به بحث در قواعد وزن شعبهٔ ایرانی زبانهای آریائی یعنی زبانهای ایرانی باستان و میانه بپردازیم مناسب‌تر بنظر می‌رسد که از اصول اوزان شعری درزبانهای دیگرهند واروپائی نیز به اختصار سخنی بگوئیم.

وزن شعردریونانی باستان

زبان یونانی باستان همان صفات وخصائص زبان اصلی هند واروپائی‌را حفظ کرده‌بود. دراین زبان وزن کلمه مبتنی‌بر کمّیت بوده و از تفاوت امتداد هجاهای کوتاه و بلند حاصل می‌شده وآهنگ (ton) هیچ تأثیر و دخالتی در وزن نداشته است. بعدها که براثر تحوّل‌زبان وتبدیل‌یونانی‌باستان به یونانی‌جدید عامل آهنگ (ton) به شدّت (Intensité) بدل‌شد، وزن کمّی (quantitatif) نیزجای خود را به وزن ضربی (accentuel) داد.

دریونانی باستان تعداد هجاهای هر کلمه تابع تعداد مصوتهای آن بوده‌است. هجاها به دو نوع «بسته» و «گشوده» تقسیم می‌شد. «بسته» به هجائی اطلاق می‌شد که‌صامتی در آخر آن قرارداشت و«گشوده» هجائی را می گفتند که به مصوتی ختم می‌شد. کمّیت خاص هرهجا با کمّیت مصوت وساختمان هجا ارتباط داشت وحروف صامت پیش ازمصوت در کمّیت هجا تأثیری نمی کرد.

۱- تحقیق ماللهند - چاپ لیپزیك - ۱۹۲۵ - ص ٦٦

به این‌طریق در یونانی باستان هرهجای گشوده، خواه دراول، خواه در میان کلمه ، اگرشامل مصوت کوتاهی بود کمیّت آن کوتاه شمرده می‌شد و اگرمصوت بلندی در برداشت، بلند به حساب می‌آمد. همچنین هرهجای بسته ، چه مصوت آن کوتاه وچه بلند ، هجای بلند محسوب می‌شد .

در یونانی باستان سه هجای کوتاه در پی‌هم قرار نمی گرفت ودر مواردی که ترکیب کلمات چنین وضعی ایجاد می کرد به وسیلهٔ تمدید یك مصوت یا تشدیدیك صامت ازآن اجتناب می کردند .[۱]

از ترکیب چند هجا صورتهای خاصی حاصل می‌شد که « پایه » نام داشت و وزن خاص هر شعر از تلفیق چند پایه یا تکرار یك پایه به وجود می‌آمد .

وزن شعردرلاتینی

وزن شعر لاتینی مانند یونانی باستان و سنسکریت بر امتداد و کمیّت هجاها مبتنی بود وازنظم میان هجاهای کوتاه وبلند به وجود می‌آمد. هجای بلند به‌اندازهٔ دوهجای کوتاه شنیده می شد . کسانی که به زبان لاتینی سخن می گفتند تفاوت امتداد هجاها را به وضوح در می‌یافتند . ازتکرار یك هجای بلند ویك کوتاه درپی آن یا بعکس، یا ازتکرار یك هجای بلند با دو کوتاه درپی آن، یا انواع ترکیبات دیگر، اوزانی حاصل می شد که به گوش اهل زبان بسیار واضح ومحسوس بود وبنا به گفتهٔ سیسرون هر گاه بازیگری هنگام اجرای نمایشنامه‌های منظوم درتلفظ خطا می کرد وهجای کوتاهی را به خطا بلند به تلفظ در می‌آورد تماشا گران اورا مورد اعتراض قرار می‌دادند.[۲]

1- M. Lejeune, Traité de Phonétique grecque, Paris, 1947 p. 256 - 259.

2- L. Nougaret, Traité de Métrique latine classique, Paris, 1948, p.2 - 3.

تحوّل زبانهای یونانی ولاتینی

وزن زبان هند واروپائی بکلی از ارتفاع یا زیروبمی صوت مستقل بوده‌است. در وزن شعر سنسکریت ویونانی باستان ولاتینی نیز آهنگ (ton) هیچ تأثیری نداشته و اگر درلاتینی رابطه‌ای میان محل آهنگ و ساختمان شعر بوده ، این رابطه بسیار محدود ومنحصر به موارد خاصی بوده‌است که به موجب آنها می بایست خاتمهٔ کلمات درجاهای معینی از شعر واقع شود و این شرط تابع خود آهنگ نبوده است.[۱]

چنانکه گفتیم، وزن شعر در زبانهای قدیم هند واروپائی جز بر اساس کمّیت هجاها قرار نداشته است . اما به تدریج در این زبانها تحوّلی ایجاد شد . از دورهٔ بعد ازاسکندر، که زبان وفرهنگ وتمدن یونانی در کشورهای دیگر پراکنده گردید ومراکز فرهنگی یونانـی در بیرون از آن کشور تشکیل شد، عامل آهنگ در تکیهٔ کلمات جای خود را به عامل شدّت (Intensité) داد . به این سبب تکیهٔ کلمه، که تا این زمان در وزن زبان تأثیری نداشت، کم کم در آن مؤثرشد . ازحدود دوقرن پیش ازمسیح، درشعر کسانی مانند بابریوس (Babrius) آثار دخالت تکیهٔ کلمه در وزن دیده می‌شود. این تحوّل به تدریج صریحتر شده تا آنکه درقرن چهارم میلادی در شعر آپولی نر اسکندرانی یکباره تکیهٔ کلمه، یعنی شدّت صوت اساس وزن قرار گرفته است[۲] و در یونانی جدید نیز مبنای وزن همین است . علت تغییری کـه در مبنای وزن یونانی داده شد، این است که براثر تغییر ماهیّت تکیهٔ کلمه و تبدیل آن ازآهنگ (ton) به شدّت(Intensité) امتداد خاص مصوتها تغییر یافت ؛ یعنی هر مصوتی که تکیه روی آن واقع می‌شد اگر بلند بود همچنان بلند باقی ماند و اگر کوتاه بود به بلند تبدیل یافت . همچنین مصوتهای بلند، اگر تکیه روی آنها واقع نمی‌شد، به کوتاهی متمایل می شدند. حاصل آن که مصوتها دیگر امتداد ثابتی نداشتند وممکن نبود اساس وزن قرار بگیرند؛ ناچار شاعران بعد بنای وزن را برعامل دیگر

1- A. Meillet et J. Vendryes, GCLC, Paris, 1948, p.128.

2- M. Lejeune, Traité de Phonètique grecque, Paris, 1947, p. 266 .

که صریحتر و ثابت‌تر بود، یعنی تکیهٔ کلمه یا شدّت صوت، گذاشتند و وزن شعر یونانی از کمّی به ضربی بدل شد.[1]

در زبان لاتینی هم نظیرهمین تحول روی داد. اما کیفیت آن اندکی مبهم‌تر است. درست نمی‌توان گفت که تغییر وزن کمّی در چه زمانی واقع شده است، زیرا که تا دیر زمانی سنّت شاعری همان اصول وزن مبتنی بر امتداد هجاها را، که از یونانی‌تقلید شده‌بود، حفظ کرد. نخستین‌بار در قرن‌چهارم میلادی درشعر کمودین Comodien مشاهده می‌شود که دیگر امتداد خاص مصوتها در وزن شعرمؤثر نیست واز این جا معلوم است که دراین زبان، مبنای امتدادی هجاها یکسره تغییر یافته است. درزبانهای رومیائی(Romans) یعنی زبانهائی که‌ازلاتینی منشعب ومشتق‌شده‌اند این تحول خاتمه یافته‌است؛ یعنی دیگر به‌هیچ وجه تفاوت میان مصوتها در امتداد آنها نیست بلکه فقط درزنگ یا طنین(timbre) خاص آنهاست.[2] و به‌این سبب در این زبانها دیگر وزن کمّی دیده نمی‌شود.

وزن درگروه زبانهای ژرمنی

در زبان ژرمنی[3] هم نسبت به زبان اصلی هند واروپائی تغییرعمده‌ای راه‌یافت وآن این بود که روی هجای نخستین کلمات، تکیهٔ شدت (accent d' intensité) قرار گرفت و به تأثیر این عامل، مصوتهای کوتاه امتداد بیشتری یافتند و مصوتهای بلند ثابت ماندند، وآنجا که این تکیه وجود نداشت مصوتهای بلند به کوتاهی متمایل شدند. براثراین تحول بنای وزن زبان نیز تغییر یافت وتابع تکیهٔ

---

1 ـ A.Meillet et J.Vendryes, GCLC, p. 129.

۲ ـ ایضاً همان کتاب.

۳ـ گروه ژرمنی به شعبه‌ای از زبانهای هند واروپائی اطلاق می‌شود. این گروه‌اصل مشترکی‌داشته که ژرمنیgermanique خوانده می‌شود وآن خوداز زبان‌اصلی‌هندواروپائی منشعب شده است. گروه ژرمنی شامل سه شعبهٔ اصلی‌است وهرشعبه فروعی دارد. شعب اصلی عبارتند از: ۱ ـ گوتی(Gotique) ۲ ـ ژرمنی شمالی که شامل ایسلندی و نروژی و دانمارکی وسوئدی است. ۳ـ ژرمنی‌غربی که شامل آلمانی‌علیاوآلمانی سفلی‌وانگلیسی‌باستان یعنی‌صورت‌قدیم زبان‌انگلیسی‌است. دراین‌باب رجوع کنید به Les langues du monde

شدت گردید.وزن شعرژرمنی برتناوب و تناسب هجاهای شدید وضعیف مبتنی است و امتداد مصوتها در آن دخالت ندارد.[1]

این صفت خاص در همهٔ زبانهای این گروه باقی ماند و حاصل آن این که: امروز نیز در زبانهای آلمانی و سوئدی و نروژی و انگلیسی،وزن‌شعرمبتنی برتکیهٔ کلمه و نظم شدّت وضعف هجاها است، یعنی این زبانها دارای وزن ضربی می‌باشند.

وزن در زبانهای ایرانی

زبانهای‌ایرانی شعبه‌ای از گروه زبانهای آریائی یا هند وایرانی است.در بارهٔ شعبهٔ هندی آن پیش ازاین بحث کردیم (صفحهٔ۱٦). اما ازشعبهٔ ایرانی این گروه دو زبان می‌شناسیم که ازآنها آثار و اسناد کافی در دست است. یکی پارسی باستان ودیگری زبان اوستائی.

پارسی باستان، زبان کتیبه‌های شاهنشاهان هخامنشی است.قدیمترین‌اثری که ازاین‌زبان دردست است، کتیبه‌ای از«اریارمنهAriaramna» (درحدود سالهای ٦١٠-۵۸۰ پیش‌ازمیلاد) است که‌در باب اصالت آن گفتگواست. سپس کتیبهٔ کوروش‌بزرگ (۵٦۰ - ۵۲۹ پیش‌ازمیلاد) وآنگاه نوشته‌های مبسوط داریوش‌بزرگ (۵۲۱-٤۸٦ پیش ازمیلاد)وخشایارشا (٤۸۵ - ٤٦۵ پیش‌ازمیلاد) که درسراسر قلمرو شاهنشاهی وسیع هخامنشی پراکنده‌است ومهمتر ازهمه کتیبهٔ بیستون‌است از داریوش، ودیگر کتیبه‌های نقش‌رستم و مرغاب وشوش وهمدان والوند و وان وترعهٔ سوئز. آخرین کتیبه‌ای که به این زبان بدست آمده‌است از اردشیر سوم هخامنشی است[2]

نام اوستائی به زبانی اطلاق می‌شود که کتاب دینی زردشتیان به آن نوشته شده است. از این کتاب که دردورهٔ ساسانیان گردآوری و تدوین شده است بیش از یك ثلث باقی نیست و آن مجموعهٔ قسمتهائی است که قدمت آنها با هم اختلاف

1- A. Meillet, CGLG, p. 71

2- Les langues du monde, CNRS, Paris, 1952, p.26 - R.A.Kent, Old Persian, 1950, p. 6.

دارد وتنها ازنظر ارتباط مطالب در کنار یکدیگر قرار گرفته است. اوستا را ازلحاظ ساختمان و قواعد زبانی که در آن بکار رفته است به دو قسمت تقسیم باید کرد. یکی قسمت « گاثاها » یعنی سرودهای دینی زرتشت که منظوم است ، و زبان این قسمت به کهنگی زبان « ریگ ودا» کتاب مذهبی هندوان آریائی است و قدمت آن لااقل به هشت قرن پیش از میلاد می‌رسد . دیگر اوستای مطلق شامل مجموعه‌ای از سرودها و دعاها به نام «یشت» که بسیار قدیم است ، و دستورهای دینی بعنوان «ویدیوداد» که جدیدتر به نظر می‌آید .

با آن که، به موجب روایات ، وطن زرتشت سرزمین ماد بوده‌است زبانی که در این کتاب بکاررفته ظاهراً یکی ازلهجه‌های شرقی ایران است ودراین ناحیه بود که نخستین بار زرتشت به تبلیغ دین خود پرداخت.[1]

دو زبان پارسی باستان و اوستائی نمونهٔ زبانهای ایرانی باستان است . ازاین دورهٔ زبانهای ایرانی نام چند زبان دیگر را می‌شناسیم که از آن جمله زبان مادی و زبان سکائی است؛ اما از آنها جز چند نام خاص که در متن‌های یونانی یا پارسی باستان یا آشوری بکار رفته اثری در دست نیست .

در زبانهای ایرانی‌باستان به خلاف سنسکریت نوشته‌ای که شامل قواعدزبان باشد در دست نیست. ازپارسی باستان تنها کتیبه‌های شاهان باقی‌است که مطالب آنها بسیار محدود است. اگرچه ممکن است عبارتهائی که در اوّل چند کتیبه تکرار شده چنانکه بعضی حدس زده‌اند [2] ، سرود یا دعائی منظوم باشد اما از روی این مقدار اندك پی بردن به قواعد نظم آن زبان ناممکن‌است .

اینك باید دید که اگرشعری درزبان پارسی‌باستان وجود داشت وزن آن تابع چه‌قواعدی بود. این‌زبان‌از گروه زبانهای آریائی‌است ودرقواعد صرف ونحوواصول تلفظ با زبان سنسکریت مشابهت وحتی اغلب مشارکت دارد. گفته شد که یکی از

1- Les langue du monde, p. 27

۲ - دکترمحمد معین ، یك قطعه منظوم درپارسی باستان

خصائص زبان هند و اروپائی امتداد ثابت مصوتها وتفاوت کمیّت آنها است . این خاصیت در شعبهٔ هندی گروه آریائی که نمونه‌های آن ودائی وسنسکریت است کاملا محفوظ مانده بود . درسنسکریت امتداد مصوتها همیشه بدقت معین است . دو نوع مصوت یکی بلند ودیگری کوتاه دراین زبان وجود دارد ومصوتهای کوتاه دوبرابر مصوتهای بلند شمرده می‌شوند. اساس تقسیم هجاها به‌دونوع کوتاه وبلند نیزامتداد ثابت مصوتها است و وزن زبان تابع همین کمّیت یا امتداد است[1] . آهنگ (ton) نیزیکی دیگر ازعوامل اصلی تلفظ دراین زبان است اما در وزن هیچ اثری ندارد .

در پارسی باستان نیز امتداد مصوتها متفاوت است[2] وپیدا است که این‌خاصیت اصلی زبان هند واروپائی وشعبهٔ آریائی درآن محفوظ بوده است. اما بعضی از زبان شناسان که در رأس‌همه آنتوان میّه دانشمند بزرگ فرانسوی است دربارهٔ تکیهٔ کلمه معتقد به صفت دیگری درتلفظ زبان‌های ایرانی‌هستندوآن شدت‌صوت(intensité) است. وی در مقاله‌ای راجع به « صرف اسم و تکیهٔ شدت در پارسی باستان » صریحاً می‌نویسد : «هرجاکه در این مقاله ازتکیه گفتگو می‌شود، مراد از آن شدت صوت است و این تکیه بکلی مستقل از آهنگ در زبان هند و اروپائی است که عبارت از ارتفاعِ صوت بوده است» .

بنابراین در بارهٔ وزن در زبان پارسی باستان دو حدس می‌توان زد : اوّل آن که چون دراین زبان نیزمصوت و به تبع آن هجا کمیّت ثابتی داشته مانند زبان ودائی وسنسکریت اساس وزن همان‌امتداد بوده ، یعنی مانند دیگر زبانهای باستانی هند واروپائی، وزن شعردراین زبان براساس کمیّت قرارداشته است . دوم آن که به سبب وجود تکیهٔ شدت به خلاف سنسکریت ویونانی باستان، وزن ضربی دراین‌زبان معمول بوده است . اما چون وجود تکیهٔ شدت در پارسی باستان نظریه‌ای است که مسلّم نیست حدس دوم ضعیف می نماید .

1- J. Bloch, L, Indo-- Arien, Paris 1934. p. 37.

2- A,Meillet, La déclinaison et l'accent d'intensité en perse, J. A. Mars-avril 1900, p. 254.

از وجود شعر در اوستائی اطلاعات بیشتری داریم. لفظ گاثا خود به معنی سرود است و قسمتی از اوستا که گاثاها خوانده می‌شود، متضمن اشعاری است که زبان‌ـ شناسان وزن آنها را یافته و قواعد نظم را در آنها تعیین کرده‌اند. شیوهٔ نظم قطعات گاتها به قراری که دانشمندان اوستاشناس تحقیق کرده‌اند چنین است:

جزء اول گـاثاها که به مناسبت نخستین کلمـهٔ آغاز آن اهون ویتی ([Avestan script] = *Ahunavaiti*) خوانده می‌شده و در پهلوی آن را اهنود گات می‌خواندند شامل ۷ «ها» یا فصل می‌باشد و هر فصل مشتمل بر چند قطعه و هر قطعه دارای سه مصراع است و هر مصراع شانزده هجا دارد کـه پس از هجای هفتم وقف یا سکته‌ای هست (۹+۷)

جزء دوم اشتاویتی ([Avestan script] = *Uštavaiti*) و به پهلوی اشتود گات دارای چهار «ها» است و هر «ها» به چندین قطعه قسمت می‌شود که هریك مرکب از پنج مصراع است و هر مصراع در این جزء یازده هجا دارد و سکته یا وقف پس از هجای چهارم می‌آید (۷+۴)

جزء سوم سپنتامینیو ([Avestan script] = *Spentāmainyv*) که در پهلوی سپنتمد گات نام دارد مشتمل بر چهار «ها» است. هر «ها» چندین قطعه و هر قطعه مرکب از چهار مصراع و هر مصراع دارای یازده هجا است کـه وقف در آنها مانند جزء دوم پس از هجای چهارمی واقع می‌شود (۷+۴)

جزء چهارم و هوخشتر ([Avestan script] = *Vohuxšaϑra*) فقط یك «ها» دارد که قطعات آن هریك دارای سه مصراع و هر مصراع مشتمل بر چهارده هجاست و سکته یا وقف در وسط آن یعنی پس از هجای هفتمی قرار دارد (۷+۷)

جزء پنجم و هشتو ([Avestan script] = *Vahištoišty*) است که شامل هفت « ها » می‌باشد و قطعه‌های آن مرکب است از دو مصراع کوتاه و دو مصراع بلند. مصراعهای کوتاه دارای ۱۲ هجا است که وقف پس از هجای هفتمین

قرارمی گیرد (٥+٧) ومصراعهای بلند نوزده هجائی است که دارای دو وقف یکی پس از هجای هفتم و دیگری پس از هجای چهاردهم می‌باشد.[1]

هر شعر در زبان اوستائی وچس تشتی ([illegible]) و هر فرد شعرافسمن ([illegible]) وهر کلمه «وچ» (واژه) خوانده می‌شود.[2]

علاوه بر گاتها، قسمت دیگری از اوستا که امروز بجا مانده نیز منظوم است و آن قسمت یشتها است، ولی اوزان گاتها و یشتها با یکدیگر فرق دارد. در پنج گاثا اشعار ١١ و ١٢ و ١٤ و ١٦ و ١٩ هجائی می باشد ولی وزن شعری در اغلب یشتها ٨ هجائی است ودرمیان آنها شعرهای ١٠ و١٢ هجائی نیزدیده می شود. هر یك از این اوزان منقسم به چندین قسم است : درشعرهای ٨ هجائی گاهی سکته یا وقف در وسط واقع است (٤+٤) و گاهی پس ازهجای سوم یا پس‌ازهجای پنجم وندرةً پس ازهجای دوم(٥+٣=٣+٥=٦+٢) درشعرهای ١٠ هجائی وقف گاهی در وسط واقع است(٥+٥) و گاهی پس‌ازهجای ششم(٤+٦). درشعرهای ١٢هجائی‌دووقف هست یکی پس ازهجای سومی یا چهارمی یا پنجمی و دیگر پس ازهجای هشتمی.[3]

دربارهٔ آن که مبنای وزن در این زبان بر کدام یك ازصفات اصوات ملفوظ قرارداشته جای بحث است. در زبان اوستائی نیزمانند همهٔ زبانهای باستانی‌خانوادهٔ هند واروپائی‌تفاوت‌امتداد مصوت‌ها صریح وثابت بوده است تا آنجا که درخط دقیق وفنی اوستائی، هریك ازمصوتها را که دو صورت کوتاه وبلند دارد بایك شکل، نشان داده وتنها به شکلی که نشانهٔ صورت ممدود مصوت‌است زائده‌ای‌افزوده‌اند تاحاکی از امتداد آن باشد ، باین طریق :

---

١ ـ گاتها ـ تفسیر آقای پورداود ـ ص ٦١ تا ص٦٨

K. S. Guthrie, The Hymns of Zoroaster, p. 13.

Darmesteter, Zend-Avesta, vol. I, p. XCVIII

Hans Reichelt, Avesta Reader, p. 184.

٢ ـ گاتها . ص ٦٦

٣ ـ یشتها ـ تفسیر وتألیف آقای پورداود .. جلد اول ص٢٢ و٢٣

کوتاه	بلند
𐬀	𐬁
𐬈	𐬉
𐬌	𐬍
𐬎	𐬏
𐬊	𐬋

در زبانی که تفاوت امتداد مصوتها تا این حد صریح ومشخص بوده است بـه نظر می‌رسد که باید وزن شعر بر کمیّت هجا استوار باشد ، چنانکه در همهٔ زبانهای خویشاوند آن چنین بوده است . اما آنتوان میّه عقیده دارد که وزن اوستائی تنها بر تکیهٔ شدت (accent d'intensité) مبتنی بوده و از این حیث زبان مزبور با سنسکریت و یونانی باستان فرق داشته است[۱] .

گلدنر Geldner در ضمن چاپ متون اوستائی وصف مختصری از اوزان گاثاهای پنجگانه آورد و همچنین رساله‌ای دربارهٔ اصول اوزان درقسمت جدیدتر اوستا منتشر کـرد که تا چند سال یگانه مرجع این تحقیق بشمار می‌رفت .[۲] از دانشمندان دیگری که دراین باب تحقیق کرده‌اند هرتل J. Hertel و وستر گارد Westergard و بارتولومه Bartholomae و وِلّر H. Weller و کوریلویچ Kurylowicz و هنینگ Henning و تاراپور والا I. J. S. Taraporwala و کریستیان رمپیس C. Rempis را نام باید برد .

تاراپوروالا تصریح می کند که در شمارش هجاهای ابیات گاثاها باید توجه داشت که قاعدهٔ اوزان سنسکریت به اوزان اوستا قابل انطباق نیست و بخصوص

1- A. Meillet, Recherches sur l'emploi du génitif accusatif en vieux - slave, Paris, p. 187

2- Geldner, Karl, Avesta, The Sacred Books of Parsis. Stuttgart, 1889 – 96 ; Drei Yasht. Leipzig, 1884.

ترتیب هجاهای کوتاه و بلند را که مبنای وزن سنسکریت است در وزن اوستائی نمی‌توان یافت.[1]

اما تنها شمارهٔ هجاها را بی توجه به کمّیت و کیفیّت آنها نیز نمی‌توان اساس وزن شعر اوستائی دانست. تحقیق در اصول وزن شعری گاثاها هنوز کامل نیست. اما درآخرین تحقیقاتی که در این باب به عمل آمده‌است نیزاین اوزان مبتنی برتکیهٔ کلمه (Accent) وشدت صوت (Intensité) شمرده می‌شود.[2]

وزن‌درزبان‌پهلوی ـ در بارهٔ وجود شعر در زبان پهلوی یعنی ، زبان دورهٔ اشکانیان وساسانیان ، دیر گاهی دانشمندان تردید داشتند زیرا در میان آثاری که از این زبان بجا مانده‌است نشانی از وزن نمی‌یافتند وحتی این زمزمه نیز از بعضی نویسندگان به گوش می‌رسید که ایرانیان شاعری نمی‌دانسته‌اند وعروض عرب شعر وشاعری را به ایشان آموخته است. به‌موجب نوشتهٔ کریستن سن نخستین کسی که به وجود نظم در یکی از متون پهلوی پی برد آندرِ آس (F.C.Andreas) بود که در ضمن مطالعهٔ کتیبهٔ شاپور اول درحاجی آباد متوجه شد که آخر متن پهلوی ساسانی را می‌توان مرکب از یك سلسله مصراعهای هفت یا هشت هجائی دانست که جای تکیه ها (Accents) درهرمصراع معیّن‌است.[3]

سپس درنتیجهٔ کشفیات تورفان قسمتی از کتب مانی ومانویان به دست آمد و در میان آثار ایشان سرودها وقطعات شعری کشف شد .

کتیبهٔ حاجی آباد با الفبای پهلوی نوشته شده و چون در این الفبا حرکات جزء حروف نوشته نمی‌شود و هزوارش در میان لغات پهلوی فراوان است تشخیص تلفظ درست کلمات دشوار است وبه‌این سبب نمی‌توان وزن شعررا ، چنانکه دراصل

1- I. J. S. Taraporwala, The Divine Songs of Zarathushtra, Bombay, 1951, p. 864.

2- C. Rempis, Die Metrik als sprachwissen-schaftliches Hilfsmittel im Altiranischen. XIII. Deutscher Orientalistentag zu Hamburg. 1955.

3- Les Gestes des Rois, par A. Christensen, p. 46.

بوده‌است، دریافت .

اما آثار مکشوف در تورفان به خطی نوشته شده که از خط پهلوی کاملتر است و در آنها هزوارش وجود ندارد و به همین علت در این متون تشخیص وزن شعر آسانتر می‌باشد .

خاورشناسان اشعار مانی را ، که در کشفیات تورفان بدست‌آمد، خواندند و ترجمه کردند و قواعدی از نظم آنها دریافتند . بعضی از این شعرها را جکسن در کتاب راجع به مانی گردآورده و توضیحاتی دربارهٔ وزن آنها داده‌است . به موجب تحقیقات او[1] و آن چه کریستن‌سن در کتاب اعمال پادشاهان نوشته است بنای شعر مانوی برشمارهٔ هجاهاست و در قطعات مفصل اغلب هر مصراع شامل ۸ هجا می‌باشد. اما مصراعهای پنج و شش و هفت و نه و ده و یازده هجائی نیز درمیان قطعات مانوی دیده می‌شود .

پس‌ازاکتشافات تورفان دانشمندان‌اروپا، کلیاتی‌ازقواعد نظم در زبان‌پهلوی دریافتند و به جستجوی عبارات موزون و منظوم در متون دیگر پهلوی پرداختند . نی‌برگ (H.S. Nyberg) در بندهشن بقایای قطعه‌ای را که در ستایش زروان ـ نیمه خدای زمان ـ سروده شده پیدا کرد و پراکندگی‌های آن را منظم نموده به صورت قطعه شعری درآورد[2]. روشی که نی‌برگ در تنظیم این قطعه بکار برده مورد ایراد کریستن‌سن‌است، اما وی تصدیق‌می‌کند که درهرحال دو مصراع اول آن قطعه که چنین است :

زمان هند اچك او کاری داتستان   زمان او زومندتر هچ هر دو دامان

یعنی:

زمان اندازهٔ قواعد هر کار   زمان زورمندترین دومخلوق (دوعالم)

به‌صورت اصلی‌مانده وشعر یازده هجائی‌قافیه داری است که نظیر آن دراشعارمانوی نیزدیده می‌شود واین شعررا اصل ومبنای وزن مثنوی رزمی زبان فارسی می‌داند که

---

1. Jackson, Researches in Manichaeism, p. 133. ss.

2. Journal Asiatique, 1929, p. 214

بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف است و شمارهٔ هجاهای آن یازده می‌باشد و شباهت میان این دونوع شعر را، که یکی پهلوی ودیگری فارسی‌جدیداست، قافیه تأیید می کند.[1]

کریستن‌سن خود مدعی است که دریکی دیگر ازقسمتهای بند هشن، که در سرگذشت کودکی کیقباداست، پنج مصراع هشت هجائی یافته که مصراعهای سومی وچهارمی در آن میان مقفّی‌است.

میان دانشمندان و محققان اروپائی ظاهراً آقای بنونیست فرانسوی بیش از همه برای یافتن شعر درزبان پهلوی و کشف قواعد نظم در این زبان کوشیده‌است. این دانشمند نخست کتاب درخت آسوریك را که‌یکی از متون پهلوی است وظاهراً اصل آن به‌زبان پهلوی اشکانی بوده و در دورهٔ ساسانیان تصرفاتی درعبارات آن شده است مورد مطالعه قرار داد و در بارهٔ آن مقاله‌ای در روزنامهٔ آسیائی[2] منتشر کرد:

آقای بنونیست ازمضمون این رساله و ازتکرار عبارت ذیل در گفتار بُز:

ایوم اپرتر هچ تو درخت آسوریك

(هستم برتراز تو [ای] درخت آسوری)

که یازده هجائی است حدس زده که همهٔ این رساله باید منظوم باشد. آنگاه ازاین مبدأ رو به راه گذاشته وعدهٔ کثیری عبارات یازده هجائی درپی یکدیگریافته و سپس متن کتاب را به تکه های ٥ و ٦ و ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ هجائی تقسیم و به این طریق نظمی‌درعبارات پراکندهٔ کتاب ایجاد کرده است وچون عبارات رسالهٔ درخت آسوریك درصورت اصلی که بجا مانده کاملاً تحت این‌نظم درنمی آید آقای بنونیست آنهارا مشوش دانسته وبنابراین درصدد برآمده که کلمات الحاقی یعنی عباراتی را که به‌عقیدهٔ او وبه موجب موازین زبان شناسی‌در دورهٔ ساسانی وبعد به متن اشکانی افزوده شده است ازمتن خارج کند وبه‌این طریق متن اصلی اشکانی رایافته صورت

1- Les Gestes des Rois, p. 48

2- Journal Asiatique, 1930, p. 193 et suiv.

منظومی به آن ببخشد.

نتیجه‌ای که آقای بنونیست از این کار بدست آورد او را تشویق کرد که باز در پی کشف منظومه های دیگری در زبان پهلوی بر آید و دو سال بعد همین شیوه را در کتاب پهلوی دیگر به نام «ایاتکار زریران» بکار بست[1] و با حذف بعضی قسمتها که با دلایل زبان‌شناسی آنها را الحاقی می‌دانست صورت منظومی از عبارات آن استخراج نمود وسپس همین عمل‌را در یك رسالهٔ دیگر پهلوی که «جاماسب نامك» نامیده می‌شود به مورد اجرا گذاشت و نظم آن را آشکار ساخت[2].

این محقق در آخر مقاله‌ای که راجع به نظم یاد گار زریران نوشته چنین نتیجه می گیرد :

«همچنان که رسالهٔ یاد گار زریران ازجهت موضوع در تاریخ ادبیات ایران واسطهٔ میان اوستا ودقیقی‌وفردوسی‌است ازحیث قواعد نظم نیزحدّ فاصل‌میان اوزان اوستائی واوزان اشعار عامیانهٔ فارسی‌امروزی شمرده می‌شود. صفت اصلی‌و مهم این سه نوع وزن، که اوستائی وپهلوی وفارسی عامیانه باشد، این‌است که بر اساس شمارهٔ هجاها استوار‌است و به هیچ روی کمیّت هجاها در آنها ملحوظ نیست. این‌مدعادر بارهٔ اوستا ثابت است و به برهان احتیاج ندارد اما در زبان پهلوی اعم از متون زرتشتی ومانوی شعرشامل شمارهٔ معینی ازهجاها است و شاهد این مقال ، رساله‌های درخت آسوریك ویاد گار زریران وهم‌چنین سرودهای مکتشف درتورفان می باشد. ازجانب دیگرتمام نمونه‌های شعرعامیانه که‌نفوذ فنّی‌عروض‌را نپذیرفته وتوسط پژوهند گان از نواحی مختلف ایران بدست آمده‌است تابع اوزان هجائی و اغلب تکیه‌دار می‌باشد. درشعر لهجه‌های کردی و گورانی و اورامانی وخراسانی (که همه لهجه‌های شمالی می باشند) کمیّت هجا هیچ دخالتی ندارد ... درواقع همهٔ اوزانی که‌تا کنون درزبان پهلوی یافت شده براین‌مبنا استوار‌است وهمهٔ اوزان عامیانهٔ لهجه‌های‌شمالی (شمال شرقی وشمال غربی) نیزتابع این قاعده می باشد. آنچه نزدیکی رابطهٔ میان

1- Journal Asiatique, 1932 p. 245

2. La Revue de l'histoire des Religions, 1932, p. 337

یادگار زریران وشعرهجائی امروزی را تأیید می کند ، آن است که ، در این هردو قافیه نسبةً رعایت می‌شود و حال آن که رعایت قافیه درقطعات تورفان دائمی نیست و در درخت آسوریك بسیار نادر است. در دونمونهٔ شعرفوق اغلب قطعات دارای پنج مصراع می باشد که در آن میان مصراعهای اول وسوم به یك قافیه ومصراعهای دوم وچهارم به یك قافیه و مصراع پنجم به قافیهٔ دیگر است .

«ابتکار ایرانیان در قسمت وزن شعر عبارت از آن است که موازین هجائی ایرانی را با عروض کمّی عربی تطبیق کرده‌اند و از این انطباق که قدیمترین و کاملترین نمونهٔ آن بحر متقارب است شعر فصیح فارسی جدید به‌وجود آمده است.»

مرحوم کریستن‌سن در کتاب اعمال پادشاهان پس از ذکر تحقیقات دیگران در بارهٔ شعرزبان پهلوی چنین می گوید :

«این تحقیقات جدید کم کم عقاید متداول قدیمی را در بارهٔ مبادی شعرفارسی و چگونگی تکامل آن باطل می کند . قواعد نظم فارسی جدید مقتبس از اعراب است واصطلاحات آن نیزهمه عربی است ومبنای وزن در فارسی جدید مانند عربی بر کمیّت هجاهاقرار دارد .قافیه رانیزحدس‌می‌زنند که اصلاً به‌زبان‌عربی‌اختصاص داشته است [1] . اما در این میان نکتهٔ جالب توجه این است که میان بحور کثیر ـ الاستعمال درشعرعربی مانند طویل و کامل‌و وافروبسیط ومتقارب و سریع فقط یك بحر که متقارب باشد درفارسی مورد استعمال فراوان دارد درحالی که متداول‌ترین اوزان در فارسی هزج و رمل وخفیف است که به نسبت بحورمذکور کمتر درعربی بکار می‌رود ، قطع نظر از وزن رباعی که کاملاً ایرانی است .

« بنا براین می بینیم گذشته از اصول کمّی که از عروض عرب مأخوذ است بحر متقارب وحتی شکل مثنوی درفارسی پیش از اسلام وجود داشته و قافیه را نیز

۱ـ خواجه نصیر هم در اساس الاقتباس چنین عقیده دارد آنجاکه می گوید : اعتبار وزن حقیقی‌بدان می‌ماندکه اول هم عرب را بوده‌است مانند قافیه.

بکار می برده‌اند.[۱] اکنون شعر هشت هجائی را، که از زمانهای مقارن قبل از تاریخ تا آخر دورهٔ ساسانی ظاهراً از همهٔ انواع دیگر بیشتر بکار می‌رفته . مورد مطالعهٔ دقیق قرار می‌دهیم . من در این جا نمونه‌ای ازشعر هشت هجائی پهلوی که دارای چهار تکیه است می آورم:

کواذ اندر کبوذی بود

یعنی : قباد در سبدی بود

«اگر بخواهیم در این نمونه هجاهای کوتاه وبلند را به ترتیب معینی دنبال یکدیگر قرار دهیم در هر مصراع دو پایه (جزء) بر وزن مفاعیلن یا مفاعلن که مبنای اصلی بحرفارسی وعربی موسوم به هزج می باشد بدست خواهیم آورد .

«اما من‌حاضرم قول آقای هنینگ (W. B. Henning) را تصدیق کنم که می گوید : مبنای شعرپهلوی نه کمیّت هجاها بوده و نه شمارهٔ آنها ؛ بلکه اشعاراین زبان‌فقط موزون بوده‌است. من این‌عقیده را به عبارت دیگربیان می کنم ومی گویم در شعر پهلوی و شعر قدیم ایرانی [اوستائی] اصل وزن که تکیه باشد مبنای اصلی بوده و تساوی شمارهٔ هجاها در یك بند یا یك قطعه شعر به تقریب رعایت می‌شده و بعضی اختلافات جزئی در آن مجاز بوده‌است .

« روی هم رفته می بینیم که بعضی از قواعد نظم فارسی‌جدید ، که از عربی مقتبس‌است درحقیقت میراث ساسانیان شمرده می‌شود وآنگاه سؤالی مطرح می‌شود وآن این‌است که آیا ممکن نیست در زمانهای پیش‌از اسلام عرب درصنعت شاعری بعضی نکات را از ایرانیان اقتباس کرده باشد ؟ دولت عربی حیره که منبع تمدن عرب‌است همسایهٔ پایتخت ساسانی و ازجنبهٔ سیاسی‌تابع این شاهنشاهی بزرگ بود ، بنابراین ممکن است از هرحیث تحت تأثیر آن قرار گرفته باشد .»

مرحوم ملك‌الشعراء بهار نیزضمن مقالهٔ مبسوط و دقیقی که راجع به « شعر درایران » نوشته‌است و در مقالهٔ «یك قصیدهٔ پهلوی» چنین اظهار عقیده می کند که

---

۱ ـ مثنوی که عربها آن را مزدوجه می‌خوانند به شعر فارسی اختصاص داشته و در زبان عرب نبوده است وبعدها اعراب آنرا از ایرانیان اقتباس کرده‌اند .

یکی‌دیگر از متون پهلوی « اپرمتن‌ی‌شه وهرام‌ی ورژاوند » [اندر آمدن شاه بهرام مقدس] از آثار پهلوی بعد از اسلام منظوم می‌باشد و آن‌قطعه را مرکب ازمصراعهای ۱۲ هجائی می‌دانند که نوعی قافیه نیز دارد.[۱]

آخرین تحقیقاتی که در بارهٔ وزن شعر پهلوی به عمل آمده عبارت است از مقالهٔ آقای و . ب . هنینگ و رسالهٔ مرحوم دکتر ج. سی. تاوادیا .

هنینگ در مقالــه‌ای به عنوان « یك منظومهٔ پهلوی » که در مجلهٔ مدرسهٔ شرق شناسی لندن[۲] انتشار داده است به مشکلاتی که در راه تعیین وزن قطعی شعر پهلوی وجود دارد اشاره کرده چنین می نویسد :

«تحقیق در شعرپهلوی که‌آقای بنوذ سالها پیش ازاین باشوق وشور تمام آغاز کرده بود گوئی دیگر به بن‌بست رسید است . این که بعضی از متون پهلوی مانند «ایاتکار زریران» یا «درخت آسوریك» شعراست مورد قبول واتفاق نظر است، اما نکات مربوط به ساختمان شعرو موضوع وزن و میزان و قافیه هنوز مبهم مانده است . دراین که مواد موجود از زبان پهلوی برای اتخاذ نظرقطعی کافی باشد نیز جای شك است . در این راه دو مانع بزرگ وجود دارد : نخست مسامحهٔ فراوان کاتبان است . در این قسمت تنها حذف یا الحاق حرف«و» یا «حرف اضافه » به‌متن اصلی کافی‌است که وزن را برهم بزند . دوم آن که ما بطور قطع تاریخ تألیف متون موجود را نمی‌دانیم، و در نتیجه نمی‌توانیم بیقین بگوئیم که نویسندهٔ کلمات نوشتهٔ خود را چگونه تلفظ می کرده است . وجوه مختلف تلفظ در وزن (از هرنوع که باشد) تغییرات عمده ایجاد می کند . مثلاً به حسب آن که کلمات ذیل را به یکی ازصورتهای مختلف محتمل بخوانیم صورت وزن تغییر می کند :

Paδak	*Paig*
Mazdayasn	*Mazdesn*
Awiš	*Ōš*

---

۱ ــ مجلهٔ مهر . شمارهٔ ۳ سال پنجم ـ مجلهٔ سخن . سال‌دوم شماره ۸. صفحهٔ۵۷۷

2_W. B. Henning, A Pahlavi Poem, BSOAS., 1950, XIII/3.

Rōšn	*Rōšan*
Ašak	*Aig*
šikanǰ	*škanǰ*
Giyān	*Gyān*
Yazat	*Yazd*
Druyist	*Drīst-Durust*
Hačašar	*Azēr*

اگر بنای وزن را ضربی (accentuel) فرض کنیم ازمشکل تصرف و اضافه و نقصان درمتن موجود خلاص می یابیم ، زیرا که در این حال شمارهٔ هجاهای هـر مصراع ممکن است چنانکه هست بیش و کم باشد وتعیین تلفظ صریح کلمات مانند rōšn و rōšan مورد احتیاج نخواهد بود .

از همان متنی که مبنا و آغاز تحقیق آقای بنونیست بوده ، یعنی « درخت آسوریك» ترجیح قبول وزن ضربی آشکار می‌شود . تمام این منظومه که از اکثر متون دیگر پهلوی کمتر در آن کلمات اضافی توضیحی بکار رفته است به صورت مصراع‌های بلندی که بطور متوسط متضمّن دوازده هجا است و در میانه وقفی دارد نوشته شده است . دراین مصراعها جملهٔ ترجیعی هست که نیمهٔ اول مصراع‌را فرا- می گیرد وآن این است :

... اژمن کریند

یعنی : [فلان چیز را] از من می‌سازند

کلمهٔ اوّل این عبارت گاهی یك ، گاه دو و گاه سه هجا دارد و به این سبب نیمهٔ اول مصراع ممکن است پنج یا شش یا هفت هجائی باشد . از این جا معلوم می‌شود که ارزش کلمه از نظر وزن تابع شمارهٔ هجاهای آن نیست . طول نیمهٔ دوم مصراع نیز به هیچ وجه تابع کوتاهی یا بلندی نیمهٔ اول آن نیست » .

سپس آقای هننگ تصریح می کند که « اگرچه قبول کنیم که وزن این شعر مبتنی بر تکیه است ازتحقیق بیشتری دراین باب بی‌نیاز نخواهیم شد، بلکه بالعکس

تحقیق بسیار لازم است تا هجاهای تکیه‌دار معین شود و محل آنها در هر مصراع مشخص گردد و بعضی نکته‌های فرعی دیگر نیز معلوم شود . مثلاً به نظرمی آید که حدود تغییرات شمارهٔ هجاها اکنون معین است وتفاوت میان حدّ اکثر هجاها بـا معدل و حدّاقل بامعدل تقریباً یکسان است . در کتاب درخت آسوریك عدد متوسط هجاها درهر مصراع ۱۲ است وحداکثر ۱۴ وحداقل ۱۰، بنابراین تفاوت از هردو طرف عدد ۲ است . دربعضی سرودهای مانوی نیز معدل یاتعداد متوسط هجا ۱۲ اما میزان تفاوت ۳ است (حدّ اکثر ۱۵ ـ حدّاقل ۹) . بنا براین در ساختمان شعرها اختلافات دقیقی وجود دارد که باید مورد تحقیق قرار گیرد.

اما دربارهٔ موضوع مشکل قافیه باید صریحاً گفت که درتمام آثار ایرانی میانه که تا کنون منظوم شمرده شده است حتی یك قـافیه هم ، به معنی صریح آن ، دیده نمی‌شود . البته بعضی قافیه‌ها و هم صوتی‌های اتفاقی وجود دارد اما قاعدهٔ قافیه و آنهم قافیهٔ مشخص ظاهراً معمول نبوده است .

با این حال دریك منظومهٔ پهلوی، که تا کنون مورد مطالعه واقع نشده است ، قافیه به‌معنی دقیق وجود دارد ومحتاط‌ترین محققان نیز آن را انکار نمی‌تواند کرد. این قطعه قسمتی ازمتن «اندرزی» است که در «متون پهلوی» فراهم آوردهٔ جاماسب ـ آسانا چاپ شده است . لحن عبارات این قطعه کاملاً شاعرانه است . اگرچه متن این قسمت مخدوش است واضافه ونقصان وتقدیم وتأخیر بسیار در آن رخ داده، در منظوم بودن آن شکی نیست. قافیهٔ این قسمت به ترتیب قصیده ومطلع آن مصّرع است . به نظر می آید که در این جا از هر دو بیت یك بند یـا واحد شعر تشکیل می شود وبیت اول هر بند به «اندر گیهان» خاتمه می یابد . متن این قسمت که در صحت بعضی موارد آن هنوز تردیدی وجود دارد چنین است :

داُرم اندرزی از دانـاگان   از گفتِ پیشینیگـان
اُ شماه بِی وِزاُرم   پد راستیهٔ اندر گیهان
اگر [این از من] پدیرید   برید سود ـ ی دو گیهان
پد گیتی وِستاخ َم بید   وس آرزوگ اندر گیهان

چی گیتی‌پد کس بی نی هشتهند نی کوشک‌اد [نی] خان‌ومان
(این جا شاید یك سطر ساقط شده باشد)
شادیه‌ـ‌ی پد دل چی‌خندید اُد چی نازید گیـتیان
چند مردمان دید ـ هُم وس [آرزوگ؟] اندر گیهان
چند خودایان دید ـ هُم مه ـ سرداریه ابر مردمان
اویشان مه ویش ـ مینیدار بی رفتهـ ـ هند اندر گیهان
اَویشان اَبیراه شد ـ ِهند اباگ‌درد ِبی‌رفتهـ ـهند اَسامان
هرو کی‌چون‌این‌دید‌ـ‌چی‌دای ك وَستار اندر گیهان
کَ نی دارید گیتی پَد سپنج اُد [نی] تن پَد آسان [۱]

آقای هنینگ درپایان این‌مقاله تأمل می کند دراین که آیا این منظومه کهن و ازدورهٔ ساسانی یا متعلق به دوره‌های بعد وتقلیدی ازمنظومه‌های فارسی دری‌است. همچنین می گوید که اگرمصوتهای این متن را به صورت معمول‌در دورهٔ فارسی جدید بخوانیم شاید وزن آن آشکارتر شود .

مرحوم تاوادیا در مقاله‌ای به عنوان «یك منظومهٔ اندرزی درپهلوی‌زردشتی» [۲] اظهار عقیده می کند که قسمتی ازعبارات منظومه‌هائی که‌آقای بنونیست یافته به‌نثر است و رسالات پهلوی مزبور را مخلوطی ازنظم و نثر می‌داند و می گوید که‌آوردن قطعات منظوم میان عبارات منثور از دوره‌های کهن درزبانهای هند واروپائی معمول

---

۱ ـ ترجمهٔ این منظومه چنین است :
اندرزی دارم ازدانایان، ازگفت پیشینیان. برای شما براستی درجهان بیان می کنم. اگرآن را از من بپذیرید سود دو جهان می برید . به مال دنیا حریص و در دنیا پر طمع نباشید. زیرا که مال دنیا به‌کس نمانده‌است، نه‌کوشك نه خانمان. از دلشادی چرا می‌خندید یا چرا به مال دنیا می نازید ؟ چه بسا مردمان پر طمع درجهان دیده‌ام ! چه بسا امیران دیده‌ام که برخلق سرداری داشته‌اند ! ایشان با همهٔ هوسهای بزرك خود از جهان رفتند ، با درد و بی‌سامانی به جائی رفتند که راه [بازگشت] ندارد . چون کسی این دیده‌باشدبرای چه دلبستهٔ دنیا باشد ، چرا زندگانی دنیا را سپنج نداند وتن را خوار نشمارد؟

2- J.C. Tavadia, A Didactic Poem in Zoroastrian Pahlavi, Indo-Iranian Studies, Santiniketan, 1950

بوده و به احتمال غالب درپهلوی نیز این میراث باستان باقی مانده ونمونه‌های نظم آمیخته با نثر که در ادبیات فارسی دری وجود دارد دنبالهٔ همان رسم و آئین است وچنانکه بعضی گمان برده‌اند تقلید از ادبیات عرب نیست.

این محقق دربارهٔ منظومهٔ «درخت آسوریك» عقیده دارد که بسیاری از عبارت‌های آن را به قطعات یازده هجائی می‌توان تقطیع کرد که با بحر متقارب شباهت بسیاردارد.

سپس قطعه شعری را که در همان متون پهلوی چاپ جاماسب آسانا یافته‌است وآنرا متعلق به «ادبیات اندرزی» دورهٔ ساسانی می‌داند معرفی می کند.

قسمت منظوم این متن به عقیدهٔ تاوادیا مرکب ازمصراعهای هشت هجائی است ومی گوید که این نوع شعر از کهن‌ترین نمونه‌های شعر هند و اروپائی است که در یشتها وقطعات دیگر اوستائی دیده می‌شود. تمام متن این «اندرزنامه» منظوم نیست بلکه ازنظم ونثر ترکیب شده یا مجموعه‌ای است که از آثار منثور و منظوم فراهم آمده است. نمونهٔ قطعاتی که در این مقاله منظوم شمرده شده از این قراراست:

[چی؟] وَس رفت هم اَندر اوام
وس ـ اَم وِچیت کُسْتَك کُستك
وس ـ اَم ُچست هچ دین اُت مانسر
وِس ـ اَم هچ نپیك اُت نامَك
کَرت ُهم ُدستوَر وچارتار
کَرت ُهم همپر سکیه ستاییتك[1]

---

[1] ـ ترجمهٔ قطعهٔ فوق چنین‌است:

[زیرا] بسیار در سال [عمر] پیش رفته‌ام
بسیار کشورها دیده‌ام
بسیار در دین ها و سنت ها پژوهش کرده‌ام
بسیار از نوشته و کتاب [آموخته‌ام]
رهبری فصیح بر گزیده‌ام
و مباحثات دینی داشته‌ام

در بارهٔ شعر پهلوی نشانه‌ای دیگر در آثار عهد اسلامی مانده است و آن از ابن خرداذبه است در کتاب «اللهو والملاهی» که می‌نویسد : بزرگترین خنیاگران ایران درزمان خسرو پرویز «بهلبد» بود و او ازمردمان شهر مروبود و درچنگ - زدن‌دست داشت و سخنان موزون می‌خواند وبرای آنها آهنگ می‌ساخت . وهر گاه حادثه‌ای روی می‌داد که دبیران وخبر گزاران ازرسانیدن‌آن به شاه بیم داشتند به او می گفتند و او آوازی بر آن می‌ساخت و ضربی بر آن ترتیب می داد که خشم را فرو می‌نشانید . وآوازهای او از این‌نوع ، وسرودهای معروف او درمدیح وتهنیت وآنچه بدین ماند هفتاد و پنج نغمه است و ازآن‌جمله‌است سرودی که هنگام دیدار قیصر و خاقان ازخسرو پرویز ساخته است :

قیصرماه ماند وخاقان خرشید ،

ای: قیصریشبهُ القمر وخاقان‌الشمس

آن من‌خدای ابر ماند کامغاران ،

ای: الذی هومولای یشبهُ الغیم‌المتمکن

کخاهد ماه پوشذ کخاهد خرشید

ای: اذا شاء غطّا القمر و اذا شاء الشمس[۱]

۱ـ مختارمن کتاب اللهو والملاهی . ابن‌خردادبه ـ چاپ مطبعهٔ کاتولیکی بیروت (س ۱٦)

آغاز شعر دری

آنچه تا کنون گفتیم در بارهٔ متونی بود که به خط وزبان پهلوی از دورهٔ ساسانی باقی مانده و احتمال منظوم بودن در آنها می‌رود . اما میانهٔ سقوط دولت ساسانی و نخستین آثاری که از شعر فارسی بعد از اسلام بجا مانده وتابع قواعد عروض است بیش از دویست سال فاصله است وباید دید دراین دویست سال ایرانیان چگونه شعر می‌ساخته‌اند و مورخان بعد از اسلام در بارهٔ شعر دورهٔ ساسانی چه عقیده دارند ؟

در کتاب المسالك والممالك ابن‌خردادبه (چاپ لیدن صفحهٔ ۱۱۸ تألیف‌شده در حدود سنهٔ ۲۳۰) به یك قطعه شعر یا « نثرمسجّع » از بهرام گور بر می‌خوریم ، وآن چنان است :

منم شیر شلنبه ، او منم ببر تله

که درواقع دوقطعهٔ هفت هجائی‌است .

دیگر قطعه‌ای است از ابوالینبغی العباس بن طرخان در خصوص شهر سمرقند که باز در کتاب سابق‌الذکر ابن خردادبه (ص۲۶) آمده بدین قرار :

سمرقند کند مند — بذینت کی افکند
از شاش ته بهی — همیشه ته خهی

که چهار مصراع شش هجائی است . از این ابوالینبغی عباس از راه دیگری خبر نداریم ولی به‌هرحال اگرقدیمتر نباشد اقلاً در اواخرقرن دوم یا اوایل‌قرن سوم ودر واقع درعهد مأمون عباسی باید باشد .[1]

---

۱ - به نقل از مقالهٔ آقای تقی‌زاده (شاهنامه وفردوسی) که درمجلهٔ کاوه چاپ شده *

در مجمل التواریخ هم در شرح حال همای چهر آزاد آمده است « و اندر عهد خویش بفرمود که بر نقش زر و درم نوشتند :

بخور [ی] بانوی جهان　　　هزار سال نوروز و مهرگان[1]

آقای تقی زاده عقیده دارند که اگرچه این شعر به یك شخص غیر تاریخی (همای) نسبت داده شده ولی خیلی هم دور از عقل و قبول نیست چه وزن و سیاقش شبیه اشعار سابق الذکر است و شاید پادشاهی که این شعر به عهد او نسبت داده شده با یکی از سلاطین ساسانی خلط و اشتباه شده باشد.[2]

در کتاب تاریخ سیستان نیز یك قطعهٔ شعر قدیمی به نام «سرود کر کوی» در ستایش آتشکدهٔ کر کوی سیستان نقل‌شده که مرحوم بهار آن را از آثار ادبی‌ساسانی دانسته و گفته‌است که « این سرود ظاهراً به زبان دری است نه‌پهلوی . زیرا اطلاع داریم که درمشرق ایران زبان ادبی زبان دری بوده وطبعاً این‌شیوه مملکت جنوبی خراسان را هم متأثر می‌ساخته است .»

متن سرود مزبور چنانکه مرحوم بهار تصحیح و ترجمه کرده‌اند این است :

فُرخُت بادا روش　　　خنیده گرشاسب هوش
همی پر است از جوش　　　[اَ] نوش کن‌می[اَ]نوش
دوست بد [اِ؟] آگوش　　　به‌آفرین نهاده [نه؟] گوش
همیشه نیکی کوش　　　[که] دی گذشت و دوش
شاها خدا یگانا　　　به آفرین شاهی

ترجمهٔ آن :

افروخته بادا روشنائی　　　عالمگیر باد هوش گرشاسب

---

* ودر کتاب مجموعهٔ سخنرانیهای کنگرهٔ فردوسی مجدداً نقل گردیده ومأخذ من کتاب اخیر است . در بارهٔ دو شعر فوق مرحوم بهار در مجلهٔ مهر (شمارهٔ ۳ و ۷ سال پنجم) توضیحات مبسوطی داده است . دربارهٔ شرح حال ابوالینبغی رجوع کنید به مقالهٔ مرحوم عباس اقبال در مجلهٔ مهر(سال اول - شمارهٔ ۱۰)

۱ - مجمل التواریخ - چاپ تهران - به تصحیح و تحشیهٔ مرحوم بهار ص۵۵
۲ - مقالهٔ(فردوسی‌وشاهنامه) که‌درمجلهٔ کاوه ومجموعهٔ کنگرهٔ فردوسی‌چاپ شده‌است

همی پر است از جوش نـوش کن، می نوش
دوست بدار در آغوش (؟) به آفرین نه گـوش
همیشه نیکی کن و نیکوکار باش که دیروز و دیشب بگذشت
شاهـا خدایگانـا با آفرین شاهی . . . [۱]

در تاریخ قم نیز عباراتی به زبان پهلوی باقی‌مانده که صاحب تاریخ بعضی از آنها را به پادشاهان افسانه‌ای و تاریخی ساسانی نسبت داده و مرحوم بهار آنها را شعر دوازده هجائی دانسته و درین باب دلایلی اقامه کرده است.[۲]

یك قطعهٔ دیگر از سخنان منظوم فارسی نیز در اغانی، به یزیدبن مفرغ نسبت داده شده که قصهٔ آن معروف وخود قطعه چنین است:

آبست و نبیذ ست و عصارات زبیب است
و سمیه رو سپیذ است

تاریخ سرودن این شعر سال پنجاه ویك هجری است وبنابراین قطعهٔ مذکور از قدیمترین نمونه‌هائی است که از زبان و شعر فارسی بعد از اسلام به یادگارمانده است[۳].

از منظومه‌های فارسی بعد از اسلام باز قطعات بسیاری دردست است. از آن جملـه یکی تصنیف ماندی است کـه به گفتهٔ طبری، در سال ۱۸۰ هجری مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله القسری والی خراسان پس از شکست وی از امیر ختلان و خاقان ترك سروده بودند[۴] وآن قطعه این‌است.

از ختلان آمـذیه برو تبـاه آمذیه
آبـار باز آمذیـه خشك نزار آمذیه

۱ ـ مجلهٔ مهر . شمارهٔ ۳ سال پنجم ص ۲۱۹ .

۲ ـ مجلهٔ مهر . شمارهٔ ۵ سال پنجم : مقالهٔ شعردرایران به‌قلم‌مرحوم بهار .

۳ ـ بیست مقالهٔ مرحوم قزوینی : مقالهٔ قدیمترین شعرفارسی .
غیرازکتاب اغانی‌قطعهٔ فوق با اختلاف نسخه در تاریخ طبری والبیان والتبیین‌جاحظ وتاریخ سیستان هم ذکرشده‌است ـ به‌مقالهٔ شعردرایران مندرج درشمارهٔ ۵ سال‌پنجم مجلهٔ مهر رجوع شود .

۴ ـ طبری ـ چاپ مصر ـ جلد هشتم ص ۱۹۰ ـ ۱۹۱ .

درمجمل التواریخ (چاپ خاور ص ۵۲۱) نیزعباراتی از همدان‌نامه نقل شده که ظاهراً شعر است و آن درضمن ذکر بنای همدان می‌باشد که چنین نوشته‌است : « ودر همدان نامه که عبدالرحمن بن عیسی الکاتب الهمدانی کرده‌است آورده‌است یکی [ظ : بیتی] به الفاظ پهلوی که :

سارو جم کرد [1] بهمن کمر بست
دارای دارا گُرد آهم آورد

و این کلمات پهلوی حجّت است [شاید : بیتی است] پهلوی گویان را همچنان که عرب را شعرتازی » و هرچند که تلفظ اصلی این کلمات اکنون معلوم نیست ، اما پیداست که چهار پارهٔ متساوی موزون بوده است و میان این کلمات و ترانه‌هائی که امروز میان عوام و اهل لهجه‌های مختلف فارسی رایج است کمال شباهت دیده می‌شود .

پس ازاین آثارپراکنده و کوتاه که ازشعرفارسی‌دو سه قرن اول بعد ازاسلام به دست مانده وبعضی پاره‌های دیگر که تذکار آنها رشتهٔ سخن‌را دراز خواهد کرد به نخستین منظومهٔ مفصل زبان فارسی دری یعنی شاهنامهٔ مسعودی مروزی می‌رسیم.

ازاین مثنوی ، که بی‌شك کتاب بزرگی بوده، فقط سه بیت در کتاب «البدء ـ والتاریخ » تألیف مطهربن طاهرالمقدسی (درسال ۳۵۵) باقی مانده و آن سه بیت این است :

نخستین کیومرث آمد به‌شاهی — گرفتش به گیتی درون پادشاهی
چو سی‌سالی به گیتی پادشا بود — که‌فرمانش به‌هرجائی‌روا بود

وبیت آخر منظومه :

سپری شد نشان خسروانا — چو کام‌خویش راندند درجهانا

مقدسی می نویسد که «ایرانیان این ابیات وقصیده را بزرگ می‌شمارند و آن را مصوّر می کنند و مانند تاریخی برای خود می‌پندارند » . آقای تقی زاده از این

---

۱ ـ شاید : بارو ، به قرینهٔ عبارت قبل که بنیاد کردن شهرهمدان را به جمشید نسبت می‌دهد .

عبارت حدس می‌زنند که تاریخ سرودن این منظومه ناچار بسیار قدیمتر از زمان تألیف کتاب «البدء والتاریخ» (۳۵۵) بوده که کتاب مسعودی به این حد شهرت و رواج یافته است[۱] و بنا براین تاریخ سرودن شاهنامهٔ مسعودی مروزی را باید در اواخر قرن سوم یا اوایل قرن چهارم هجری دانست.



پس ازاین نظراجمالی به نمونه‌های شعر اوستائی و پهلوی واشعارقرون اول اسلامی و ذکر مختصری از عقاید مختلف دربارهٔ وزن این اشعار، وقت آن‌است که نتیجه‌ای ازاین گفتگوها بدست آوریم.

با این همه کوششی که دانشمندان برای یافتن شعر در زبان پهلوی و اصول اوزان شعری در آن زبان بکار برده‌اند، هنوز از مرحلهٔ حدس و گمان پا بیرون نگذاشته‌اند و دومطلب است که با این تحقیق تحقق نیافته:

۱ ـ اصول‌وزن شعردرایران پیش از رواج قواعد عروض‌عرب چه بوده‌است؟

۲ ـ چگونه عروض عرب در ایران به این حدّ رواج یافته وجانشین قواعد شعری پیش از اسلام شده‌است؟

اکنون نگارنده می کوشد که برای این دوپرسش پاسخی بدست بیاورد.

نخست باید دید که برای یافتن وزن واقعی‌شعردرزبان پهلوی چه مشکلاتی در پیش داریم تا بعد راه حلی برای آنها بیندیشیم. مشکلات این راه به گمان من اینهاست:

۱ ـ درآثاری که از زبان پهلوی بجا مانده ونوشته‌هائی که مورخان عرب و ایرانی و رومی دربارهٔ ایران پیش از اسلام نوشته‌اند از قواعد نظم در زبان پهلوی ذکری نرفته وبه‌این طریق ما هیچ گونه سند کتبی دربارهٔ اصول شاعری در ایران ساسانی بدست نداریم. فقط از نوشته‌های دورهٔ اسلامی و قرائن بسیاردیگر این‌قدر می‌دانیم که اصول شاعری در زبان‌پهلوی با قوانین عروض عرب یکسان‌نبوده‌است.

---

۱ ـ مقالهٔ «شاهنامه وفردوسی» به‌قلم آقای تقی‌زاده، مندرج درمجموعهٔ سخنرانیهای کنگرهٔ فردوسی.

خواجه نصیر وزن شعر پهلوی را در مقابل شعرعربی مجازی شمرده و وزن مجازی را چنین تعریف کرده است: «آن هیئتی بود سخن‌راازجهة تساوی اقوال و به حسب ظاهر شبیه بودن چنانچه در خسروانیهای قدیم بوده است[1] » وجای دیگر درتعریف وزن می گوید: « وزن هیأتی‌است تابع نظام وترتیب حرکات وسکنات وتناسب آن درعدد و مقدار... الاآن که هیئتهایی باشد که تناسب آن تام نباشد و نزدیك باشد به تام مانند اوزان خسروانیها»[2]

۲ ـ درآثاری که از زبان پهلوی اکنون باقی است طرز تلفظ کلمات بطور قطع مسلم وآشکارنیست زیرا چنانکه همه می‌دانند زبان پهلوی اکنون مرده‌است و کسی نیست که به این زبان سخن بگوید و چون در الفبای پهلوی حرکات جزء حروف نوشته نمی‌شود و کلمات هزوارش درنوشته های پهلوی‌فراوان است‌نمی‌توان درست دانست که هر کلمه در اصل چگونه تلفظ می‌شده‌است و اگرقرائنی در دست نداشتیم شاید اکنون به هیچ روی نمی‌توانستیم از صورت مکتوب کلمات به صورت ملفوظ آنها پی ببریم. اما قرائنی که هست واز روی آنها کلمات پهلوی رامی‌خوانند دو گونه است:

یکی موازین زبانشناسی، یعنی به وسیلهٔ مقایسهٔ کلمات زبانهای همریشهٔ آن ولهجه‌های مختلف دیگری که با آن هم‌عصر بوده‌اند و زبان‌فارسی‌امروز، دانشمندان این فن حدس می‌زنند که کلمهٔ پهلوی در اصل چگونه تلفظ می‌شده‌است. دیگر پازند بعضی از کتابهای پهلوی است. پازند که دراواخر دورهٔ ساسانی و قرون بعداز اسلام بوجود آمده اغلب عبارت ازآن است که طرزتلفظ لغت را که‌با الفبای‌پهلوی درست خوانـده نمی‌شود با الفبای کاملتری که حرکات در آن جزء حروف است بنویسند.

اگراین کار در دورهٔ ساسانیان انجام گرفته بود اکنون تا حدی می‌توانستیم به طرز صحیح تلفظ کلمات پهلوی از روی آن پی ببریم. اما متون پازندی که در

---

۱ ـ اساس الاقتباس. خواجه نصیرالدین طوسی. چاپ دانشگاه ـ ص ۵۸۶

۲ ـ معیارالاشعار. چاپ تهران. ص۳ ـ ۴.

دست است متعلق به بعداز اسلام می‌باشد و به‌این سبب هرگز نمی‌توان آنها را معرّف تلفظ صحیح کلمات دردورهٔ ساسانی دانست وازطرف دیگرمی‌دانیم که درزبان فارسی پیش‌از اسلام نیزمانند فارسی امروز لهجه‌های مختلفی وجود داشته که بعضی ازآنها را حمزهٔ اصفهانی در کتاب «التنبیه علی حدوث التصحیف» و ابن‌الندیم در کتاب «الفهرست» ذکر کرده‌اند و بی‌شك شمارهٔ لهجه های زبان فارسی در دورهٔ ساسانیان چند برابرآن بوده که دراین دو کتاب آمده است [1]. بنابراین معلوم نیست لهجه‌ای که پازند متون پهلوی به‌آن نوشته شده با لهجهٔ اصل تألیف تا چه اندازه نزدیك بوده‌است و به‌این سبب اکنون حکم به این که کلمات پهلوی در اصل چگونه تلفظ می‌شده امری محال است.

این‌نکته را نیز باید دانست که برای خواندن عبارات منثور و دریافتن‌معانی آنها به تلفظ تقریبی اکتفا واقتصارمی‌توان کرد و اگراندك اختلافی میان تلفظ فعلی وتلفظ اصلی کلمات باشد به دریافتن معنی لطمه‌ای نمی‌زند. اما برای آن که وزن شعری عبارتی‌را دریابیم کوچکترین اختلاف وانحراف از اصل مانع کاراست، چنان که درلهجه های مختلف فارسی‌امروز (مانند کردی ولری وطبری) تاآنها را درست مانند اهل همان لهجه تلفظ نکنیم به وزنی که دراشعار محلی‌ایشان است پی نمی‌توانیم برد.

این دومشکل بزرگ راه هرگونه تحقیقی‌را دربارهٔ اصول شعر پهلوی برما بسته‌است. اما اینکه محققان اروپائی وبه‌تبع‌ایشان دانشمندان ایرانی تساوی‌تقریبی شمارهٔ هجاها را میزان شعر در زبان پهلوی گرفته‌اند در نظرنگارنده درست نیست زیرا اگر شعر سخنی است که موزون است در این گونه عبارات وزنی تشخیص نمی‌توان داد، واگراصول شاعری درزبان پهلوی فقط همین‌تساوی تقریبی هجاها

---

۱ ــ حمزه درکتاب‌التنبیه علی حدوث‌التصحیف(نسخهٔ خطی متعلق به کتابخانهٔ مروی) زبان فارسی‌را در زمان ساسانیان شامل پنج لغت (لهجه) می‌داند: فهلوی، دری، فارسی، خوزی، سریانی. ابن‌الندیم نیزهمین پنج لهجه را درزبان فارسی‌از قول عبدالله بن‌المقفع می‌شمارد(الفهرست چاپ مصر،ص۱۸) وهردو می‌نویسند که فهلوی لغت مردم اصفهان و ری وهمدان وماه نهاوند وآذربایجان است.

بوده‌است باید گفت که خواجه عبدالله انصاری در مناجاتها و سعدی در گلستان، اشعاری به سبك زبان پهلوی سروده‌اند! زیرا در اکثر عبارات ایشان قرینه وجود دارد وتساوی هجا (به تحقیق نه به تقریب مانند آنچه درشعرپهلوی گمان می برند) در پاره‌های عباراتشان رعایت می‌شود وعلاوه براینها سجع وقافیه را هم که دراشعار پهلوی نیست یانادر است در سخنان اینان می‌توان یافت[1].

کوششی که دانشمندان اروپائی وایرانی برای یافتن شعردرزبان پهلوی بکار برده‌اند در هرحال سودمند است و نتیجه‌ای که از آنها بدست می آید این است که وجود شعررا درزبان پهلوی‌اثبات می کند. تساوی تقریبی‌یا تحقیقی‌شمارهٔ هجاها در پاره‌های شعر مبنای اصلی هریك از سه نوع وزنی‌است که در فصل دوم شرح دادیم زیرا شرط اصلی‌وجود وزن درعبارتی، قرینه‌ای‌است میان اجزاءِ آن ونخستین شرط وجود قرینه تساوی ظاهری یا تقریبی است . اما نگارنده معتقد است که بی شك، قواعد شاعری در زبان پهلوی به همین تساوی تقریبی شمارهٔ هجا ها منحصر نبوده بلکه قواعد دیگری نیز در شعر زبان پهلوی وجود داشته است که باید تا آنجاکه میّسراست درپی کشف آنها بود .

شاید با اسناد و مدارکی که اکنون در دست است بیقین نتوان اصول اوزان شعر را در زبان پهلوی تعیین کرد ، اما قرائن و اماراتی هست که راه گمان را باز می کند . ازجملهٔ آن قرائن یکی اصول اوزان شعری در زبانهائی است که با زبان پهلوی هم ریشه و هم نژاد و هم زمان بوده‌است . در بارهٔ وزن این زبانها که از آن جمله زبان سنسکریت و پارسی باستان و اوستائی و زبانهای غیرایرانی‌مانند یونانی و لاتینی‌است پیش از این بحث کردیم و دانستیم که در زبانهای سنسکریت و یونانی ولاتینی بنای وزن بر کمیّت هجاها بوده است و در زبانهای ایرانی، پارسی‌باستان و اوستائی گمان اهل فن بر آن است که بنای وزن برتکیهٔ کلمات قرار داشته است .

قرینهٔ دیگر،وزن اشعار محلی‌است که هنوزهم میان عوام درشهرها ودرلهجه‌های

---

۱ ـ مانند عبارت «مشك آن‌است که خود ببوید ـ نه آن که عطار بگوید» که دو پارهٔ هشت هجائی است وقافیه نیزدارد .

محلی مردم ده‌نشین و کوهستانی متداول است . دربارهٔ وزن این گونه شعرها هنوز تحقیق دقیقی بعمل نیامده است . اما پرفسور مار مستشرق شوروی تا آنجا که من خبردارم نخستین کسی است که به اهمیت این موضوع پی برده ومتذکر شده است که برای دریافتن وزن شعر پهلوی به اوزان شعرهای محلی فارسی و لهجه های مختلف زبان فارسی که امروز متداول است نیزتوجه باید کرد .

این دانشمند عبارات اخیرمقالهٔ آقای بنونیست را دربارهٔ این که اشعار اوستائی وپهلوی وشعرهای محلی وعامیانهٔ امروزی همه هجائی است نقل و سپس چنین اظهار عقیده می کند «بانظریهٔ اخیر ما به‌هیچ وجه نمی‌توانیم همعقیده شویم. البته نمی‌توان دراین باب بحث کرد که اشعاراوستائی و پهلوی با آنهمه قدمت به چه ترتیب ولحن خوانده می‌شده است. به دلیل آن که تا کنون کسی خواندن آنها را نشنیده وهرچه ازمختصات آنها می‌دانیم فقط به واسطهٔ تحقیقات ومطالعهٔ متن آنها تحصیل شده‌است. اما شعرعامیانهٔ امروزهٔ ایران را می‌توان شنید . بنده خودم مکرر شنیده‌ام و در خصوص هجائی محض بودن آن جداً مردد می باشم» و پس از ذکر این نکته که تا کنون خاورشناسان دربارهٔ لهجه‌های محلی وعامیانه تحقیقاتی کرده‌اند اما، به سبب آشنا نبودن ایشان با زبان فارسی ولهجه‌های آن ، تحقیقات این دانشمندان کامل ومعتبر نیست، چنین‌می گوید «تا زمانی که اشعار ملی و محلی‌ایران از آهنگ سرود و گفتگوی عادی جداگانه تحقیق و تدقیق نگردد و تا موقعی که محققان زائیدهٔ همان محیط به‌این تحقیق نپردازند ما در این باب بطور قطعی هیچ چیز نمی‌توانیم گفت. اهمیت این مطلب به مراتب بیشتراست ازآن که در وهلهٔ اول به‌نظرمی‌رسد؛ تدقیق درآن ، افق جدیدی برای اطلاع بر ادوار گذشتهٔ ملت ایران بازمی کند». سپس چند سطر پائین‌تر می گوید : «لازم است آن آثار نظمی را که برخلاف اسناد کتبی اکنون نیز موجود و دارای وزنی هستند در تحت تحقیق وتجزیه درآوریم[۱]»

اکنون که اهمیت این مطلب آشکار شد بنده می کوشد تا آنجا که می‌تواند و این مجال تنگ اجازه می‌دهد در این تحقیق وارد شود . البته در مطلبی که چنین

۱ــ وزن شعری شاهنامه . خطابهٔ آقای پرفسور مار در کنگرهٔ فردوسی. تهران ۱۳۱۳.

تاکنون از چنگ محققان گریخته و بکر مـانده است با وسایل و مدارك کمی که داریم استقصا نمی‌توان کرد . اما به هرحال از کوششی دراین راه چاره نیست .

وزن شعر درلهجه های محلی و عامیانه

برای تحقیق در اشعار عامیانه و سرودهای محلی دو راه درپیش است : یکی مراجعه به اسناد کتبی که ازاین گونه اشعار در کتب قدیم مضبوط است. دیگر مطالعهٔ سرودها و تصنیفهائی که امروز میان مردم عامی به لهجه‌های مختلف شیوع دارد و برسرزبانهاست .

راه اول بیراهه‌ای است که ازآن به مقصد نمی‌توان رسید زیرا همان مشکلی که در کشف وزن شعرپهلوی وجود داشت، این‌جا نیزهست. یعنی طرزتلفظ صحیح عبارات را ازروی صورت مکتوب آنها نمی‌توان دریافت و علاوه براین چون کاتبان اغلب با لهجه‌هائی که بعضی عبارات یا مصراعها از آنها نقل شده آشنائی نداشته‌اند کلمات را تصحیف وتحریف بسیار کرده‌اند ودربسیاری ازموارد معنی درستی هم از این گونه مدارك بدست نمی‌آید .

راست‌است که در بعضی از این شعرها وزنی عروضی یـا غیرعروضی احتمال می‌توان داد ، اما این حدس و گمان است و با هیچ‌میزانی صحت آن را نمی‌توان سنجید ومدلل ساخت .

نکتهٔ دیگر این که در بسیار جاها همین که شعر یا سرودی عامیانه به‌دست ادیب یا متأدبی افتاده آن را با موازین معروف خود یعنی قواعد عروض سنجیده و به تکلف کوشیده است که این موازین را بر آن منطبق کند .

نمونهٔ آشکار این‌کار ، قول شمس قیس رازی در المعجم راجع به فهلویات است.[1] شمس قیس هیچ گمان نبرده که ممکن است اشعارمحلی میزانی جز عروض داشته باشد وبه‌این سبب آنها را با قواعد عروض سنجیده وبعضی زحافات غیر عادی درآنها یافته وشاعران محلی را به خطا منسوب داشته است .

وزنی که در این مورد موضوع بحث صاحب‌المعجم است « مفاعیلن مفاعیلن

---

۱ ــ المعجم ، چاپ دانشگاه . ص ۹۸ ــ ۱۰۱ و۱۶۵ ــ ۱۷۰ .

فعولن » یعنی هزج مسدس محذوف می باشد و ایراد شمس قیس این است که شاعران محلی درسرودن فهلویات گاهی به‌جای جزء اول که باید «مفاعیلن» باشد «فاعلاتن» یا « مفعولاتن » بکار می برند و بحور مختلف ترکیب هزج مسدس محذوف و مشاکل محذوف و رمل مشعث را به‌هم می آمیزند و این عمل به عقیدهٔ او خطائی فاحش است و چنان است که بیت اول خسرو وشیرین نظامی را چنین بخوانیم :

خداوندا در توفیق بگشای　　　　بندگان را ره تحقیق بنمای

از گفتهٔ شمس قیس برمی آید که این گونه اختلاف وزن نزد شعرای عراق (والبته منظور وی شاعرانی است که به لهجهٔ محلی شعر می گفته‌اند) امری عادی بوده وخطا شمرده نمی‌شده وحتی به‌این اختلاف متوجه نمی‌شده‌اند ، چنانکه شمس قیس برای اثبات اختلاف ضرب دراین دو وزن ، ناگزیر با ایشان درافتاده ومباحثه کرده تا سر انجام به گمان خود مجابشان ساخته است . اما صاحب المعجم هیچ نیندیشیده که وزن شعر تابع ذوق، و ذوق تابع عادت است و قواعد وزن حکم ازلی نیست که تخلف از آن جایز نباشد بلکه این قواعد را از عرف وعادت استنباط باید کرد . بنابراین هرچه ذوق اکثریت گروهی آن را می‌پسندد ، درست است وخود قانون است و نسبت خطا به آن دادن خطاست .

اما مراد نگارنده ازبیان این نکات بدست‌آوردن نتیجهٔ دیگری بودو آن این است که درالمعجم یك دوبیتی از«لهجهٔ اهل زنگان وهمدان» نقل شده که وزن آن مورد ایراد شمس قیس است وآن دوبیتی این است :

ارکری مون خواری اج که ترسی　　　　ور کشی‌مون‌باری(بزاری)اج که‌ترسی
ازینیمه دلی نترسم اج کیح　　　　ای گهان دل ته داری اج که ترسی

که بر«فاعلاتن مفاعیلن فعولن» تقطیع شده است[1].

این‌دوبیتی امروزنیز معروف و به باباطاهر عریان منسوب است . اما صورت آن تغییر یافته و گذشته از تحریف وتغییر کلمات ، وزن‌آن نیز درست بر«مفاعیلن مفاعیلن فعولن» تطبیق می‌شود . براین وجه :

---

۱ ــ المعجم ص ۷۸.

کشیمان گر بزاری از که ترسی		برونی گر بخواری از که ترسی
به این نیمه دل از کس مو نترسم		دوعالم دل ته داری از که ترسی [۱]

یعنی ادیبان یا متأدبان بعد از قرن هفتم این زحمت را هم به خود نداده‌اند که مانند شمس قیس وجه اختلاف اوزان فهلویات را با شعر عروضی فارسی باز نمایند و بررد آن شیوه دلیل بیاورند و به‌جای این کار به‌آسانی تمام این گونه شعرها را تحریف و به عقیدهٔ خود تصحیح کرده‌اند.

بدیهی‌است که مردم‌عادی برخلاف ادیبان، قواعد مدوّنی برای اصول شاعری خود دردست نداشته‌اند وحفظ سنّت دیرین درمقابل تأثیرقواعد مدوّن عروض برای ایشان میسر نبوده وهمیشه آثار این مردم ساده‌دل به‌دست مدعیان ادب افتاده وتغییر یافته است. با این حال درنسخه‌هائی که تاریخ کتابت آنها قدیمتر است هنوز بعضی شعرها می‌توان یافت که ازچنگ تربیت نادرست و ناروای عروض گریخته‌اند.مانند دوبیتی ذیل که در مجموعهٔ دوبیتی‌های منسوب به باباطاهر ثبت است ومصراع سوم آن بر«فاعلاتن مفاعیلن فعولن» تقطیع می‌شود یعنی همان زحافی که شمس قیس آن را نادرست وناپسند شمرده به‌حال اصلی وجود دارد.

همه عالم پراز گرده چه واجم		چو مو دلها پر از درده چه واجم
سنبلی کشته بیم دامان الوند		اونم از طالعم زرده چه واجم [۲]

اما در«هفتصد ترانه» که در سال ۱۳۱۷ چاپ شده هیچ شعری که خلاف نظم عروض باشد نمی توان یافت [۳] و پیداست که این ترانه‌ها به دست گردآورندهٔ آنها، یا پیش ازوی به دست دیگران، تحریف و به گمان ایشان تصحیح شده‌است.

پرفسورمار در بارهٔ وزن دوبیتی‌های فهلوی درمقالهٔ وزن شعری شاهنامه‌چنین می‌نویسد: «ما نه با آقای‌سید احمد کسروی که در کتاب خود(آذری یازبان‌باستان آذربایگان) فهلویات را با عیارعروض رسمی می‌سنجد هم عقیده هستیم نه‌با پرفسور

---

۱ ــ دیوان باباطاهر عریان. ضمیمهٔ مجلهٔ ارمغان. چاپ دوم. ص ۳۳.

۲ ــ دیوان باباطاهر عریان. همان نسخه. ص ۱۷.

۳ ــ هفتصدترانه. گردآوردهٔ کوهی کرمانی.

میلر که برخلاف اقای کسروی در فهلویات فقط اصول هجائی می بیند . هیچ یك ازقوانین عروض واصول هجا را به‌صورت خالص برای فهلویات نمی‌توان قائل‌شد. ممکن‌است تعداد هجا اهمیتی داشته‌باشد به شرط آن که تغییر وتبدیل اجزائی‌مانند مفاعیلن وفاعلاتن مجاز شمرده شود . از نقطهٔ نظر عروض این اجزاء هم از حیث کیفیت وهم ازحیث کمیّت مختلف‌اند ، اما تعداد هجاهای آنها یکی است . نتیجهٔ قطعی که می‌توانیم از مطالب فوق اخذ کنیم این‌است که : وزن فهلویات نسبت به وزن هزج محذوف کمتر تکامل‌یافته و بدین مناسبت خیلی قدیمتر ازآن است . ما هیچ دلیلی نداریم تا گمان کنیم که دراین‌جا اوزان ادبی غلط است یا آنکه تغییر داده شده‌است ، درحالی که اصناف قدیمی‌همین‌بحر هزج در محیط زنده باقی‌است شاید سایراوزان هم دارای چنین‌اقسامی بوده باشند. شاید اقسام قدیمی حتی‌ابتدائی بحر متقارب هم باقی وبردوام باشند.»

ازآنچه گفتیم ثابت شد که برای تحقیق در وزن اشعار محلی به آثار و اسناد کتبی نمی‌توان اعتماد کرد . پس ، ازاین راه به مقصد نمی‌رسیم .

راه دیگر بررسی وتدقیق دراشعاری‌است که اکنون‌درلهجه‌های مختلف وجود دارد و به‌وسیلهٔ زندگان به‌ما می‌رسد ، یعنی کسانی هنوزهستند که آنهارا می‌خوانند. سپردن این راه نیزچندان آسان نیست، زیرا هنوز کسی آن‌را تا پایان نپیموده که راهنمای ما باشد .

راست است که بعضی از خاور شناسان مانند ژوکوفسکی و درن و رابینو و کریستن‌سن ودکتر آبراهامیان ودیگران دربارهٔ ترانه‌هاوبعضی ازلهجه‌های فارسی ازقبیل مشهدی وسمنانی وسرخه‌ای و لاسگردی وسنگسری وشهمیرزادی و گیلکی‌و طبری (مازندرانی) و یارانی و نطنزی و همدانی و اصفهانی و لهجهٔ عامیانهٔ طهرانی تحقیقاتی کرده‌اند ، اما به گفتهٔ پرفسورمار چون ایشان اهل زبان نبوده‌اند با همهٔ دقت علمی که در این باب بکار برده‌اند نمی‌توان کارارا انجام یافته دانست ، خاصه که بیشتر ایشان مدت بسیار قلیلی در نقاط مختلف ایران اقامت داشته وطبعاً مجال فحص وتدقیق مبسوط وکاملی نیافته‌اند .

اینک می کوشیم که تا حد امکان به‌این بحث بپردازیم .

از تدقیق و بررسی در چند ترانهٔ عامیانه که در تهران متداول است دو نکته می‌توان دریافت :

نخست آن که، در این ترانه‌ها وزنی هست که با دقت مراعات می‌شود . دوم آن که این وزن مانند وزن شعر ادبی فارسی تابع قواعد عروض نیست . پس این نتیجه حاصل می‌شود کـه شعر عامیانه از روی قواعد دیگری جز عروض منظوم می گردد و بنابراین باید درپی کشف این قواعد بود..

موزون بودن ترانه‌های عامیانه گویامحتاج اثبات نباشد. اما دراین که وزن آنها عروضی نیست جای بحث هست .

برای نمونه یکی ازترانه های معروف را اختیار می کنیم :

دیشب که بارون اومد   یارم لب بون اومد

وزنی که این ترانه به آن خوانده می‌شود چنین است :

ت تن ـ ت تن ـ ت تن تن

اما درمیزان فوق شرط است که روی هجاهای معینی تکیه کنیم و گرنه وزن بکلی مختلف می‌شود .

محل تکیه‌ها[1] چنین است :

ᴗ ـ́ | ᴗ ـ́ | ᴗ ـ́ ـ

پس دراین وزن ، تکیه ازمبانی اصلی است و تعیین موضع آن روی هجاهای معین لازمهٔ تشخیص وزن است .

اکنون ببینیم آیا این شعررا با قواعد عروض نیز می‌توان تقطیع کرد؟

اگر کلمات این ترانه را مانند کلمات فارسی فصیح تلفظ کنیم بر «مستفعلن مفعولن» تقطیع می‌شود. براین وجه :

دی شب که با رو نو مد

مس تف ع لن مف عو لن

ـ ـ ᴗ ـ ـ ـ ـ

---

۱ ـ برای توضیح در بارهٔ ماهیت تکیه و اقسام آن به باب دوم همین کتاب مراجعه شود .

اما آشکار است که وزن فوق هیچ شباهتی با وزن معروف این ترانه ندارد. اگر هجای نخستین «دی» را، چنان که در وزن اصلی این ترانه است، کوتاه وتند بخوانیم تقطیع مصراع براین وضع خواهد شد: «مفاعلن مفعولن»:

مد	نو	رو	با	که	شب	دِ
لن	عو	مف	لن	ع	فا	م
—	—	—	—	∪	—	∪

واین وزن هم غیر از وزن اصلی است. آخرالامر اگر هجای پنجمین «رو» هم تند و کوتاه خوانده شود شعر بوزن «مفاعلن فعولن» درمی آید. به این طریق:

مد	نو	رُ	با	که	شب	د
لن	عو	ف	لن	ع	فا	م
—	—	∪	—	∪	—	∪

و لازم نیست بگوئیم که آن وزن براین میزان نیز منطبق نمی‌شود، زیرا:

اولا در وزن «مفاعلن فعولن» دوجزء هست که هر جزء یك تکیه دارد. تکیهٔ اول روی هجای «فا» ازمفاعلن قرارمی گیرد ومحل تکیهٔ دوم روی هجای «عو» از فعولن می باشد. واگرتغییر محل تکیه‌ها را در حدود معینی چنان که درشعررسمی فارسی هست مجاز بدانیم[1] باز در این وزن بیش از دو جزء و دوتکیه وجود ندارد، وحال آن که در وزن اصلی ترانهٔ فوق چنان که گفته شد سه جزء وجود دارد که دو جزءِ اول هریك دارای دوهجا ویك تکیه‌اند وجزءِ سومی سه هجا و یك تکیه دارد واگر اصرار داشته باشیم که امثلهٔ اجزاءِ وزن را از مادهٔ فا و عین ولام چنان که در عروض معمول‌است استخراج کنیم، میزان وزن ترانه‌ای که مورد بحث ماست چنین می‌شود: «فَعَل ـ فَعَل ـ فعولن»

اما بازهم این میزان درست نیست وبرهان نادرستی آن را از توضیحاتی که بعد داده می‌شود می‌توان دریافت.

ثانیاً درشعر رسمی فارسی که مبنای اصلی آن بر کمیّت هجاهاست ارزش هر هجائی معین است (جز دربعضی موارد خاص مانند حرف آخر مضاف که مکسور خوانده می‌شود ومعادل یك هجای کوتاه است اما می‌توان کسره را به اشباع خواند

۱ ـ به مبحث تحقیق درعروض فارسی مراجعه شود.

ومعادل هجای بلند شمرد). مثلاً یك متحرك به حرکت کوتاه (زبر- زیر- پیش) هجای کوتاه شمرده می‌شود ویك متحرك به حرکت بلند (آ - او - ای) یا یك متحرك ویك ساکن همیشه هجای بلند است . امادرترانه‌های عامیانه، امتداد هجاها تا این حد ثابت وقطعی نیست، بلکه بیشتر تابع تکیهٔ کلمه است ، به این معنی که اگر روی هجای کوتاهی تکیه واقع شود از لحاظ کمیّت مانند هجای بلند تلفظ می‌شود ، و بعکس اگر هجای بلندی تکیه نداشته باشد ممکن است ارزش هجای کوتاه پیدا کند . به این‌طریق گاهی به جای هجای کوتاه، هجای بلند و به جای بلند، کوتاه می‌توان قرار داد ؛ مشروط به‌آن که محل تکیه‌ها رعایت شود .

ثالثاً شمارهٔ هجاها نیز در اوزان ترانه‌های عامیانه مانند شعر عروضی ثابت نیست. یعنی‌ممکن است دوهجای بی تکیه تند خوانده شود و به‌جای یك هجا قرار بگیرد در این حال شمارهٔ هجاهای اصل وزن افزوده می‌شود .

ابتدا یکی ازترانه‌های عامیانه را اختیار کرده مصراع‌های آن را یك یك تجزیه می کنیم . نشانه‌هائی که جلو هرشعرنوشته می‌شود از این‌قراراست :

۱ : ᴗ = هجای کوتاه
۲ : — = هجای بلند
} این دونشانه برای بیان کمیّت هجا است

۳ : / = تکیه . این نشانه روی دوعلامت پیشین قرار می گیرد .

٤ : هر گاه دونشانهٔ اولی روی هم واقع شود نشانهٔ زیرین کمیّت هجا را در تلفظ فصیح ونشانهٔ بالائی، کمیّت آن‌را درصورت ملفوظ دراین ترانه نشان می‌دهد. براین وجه : ᴗ̄ یا —̆

تجزیهٔ یك ترانه

۱) اتل متل توتوله — —́ — —̆́ | —́ ᴗ | —́ ᴗ

۲) گاب حسن کوتوله —́ — —̆́ | —́ ᴗ | ᴗ —́

۳) نه شیرداره نه پستون —́ — ᴗ | —́ —̆́ | —́ ᴗ

۴) شیرش ببرکردسون —́ — —̆ | — ᴗ́ | ᴗ ᴗ ᴗ́

۵) یه زن کردی بستون — ∪́ | ∪ | — ́ ∪ | — ́ ∪́ ́— —

۶) اسمشو بزار عم قزی ∪́ ∪ ∪ | ∪́ — | — ∪ —́

ازنظری دقیق به‌مجموع نشانه‌های فوق نکات زیرین استنباط می‌شود :

۱) هرمصراع به سه جزء یا سه پایه تقسیم شده‌است . دوپایهٔ نخستین هر یك دارای دوهجاست که در اصل باید یکی کوتاه و یکی بلند باشد . پایهٔ سوم سه هجا دارد که اولی کوتاه ودوتای دیگر بلند است.

۲) هریك ازپایه‌ها دارای یك تکیه یا ضرب قوی هستند که موضع آنهاروی یکی از هجاهای هرپایه ثابت نیست .

۳) کمیّت پایه‌ها همیشه محفوظ وتغییر ناپذیراست. اما شمارهٔ هجاها و محل انواع دوگانهٔ آنها در داخل هر پایه تغییر می‌پذیرد . مثلا در پایهٔ نخستین مصراع شمارهٔ ۱ هجای کوتاه پیش‌ازهجای بلند قراردارد. بروزن (**فَعَل**) یا (**نوا**). درپایهٔ نخستین مصراع شمارهٔ ۲ بعکس هجای بلند پیش از کوتاه است بروزن (**فَعلُ**) یا (**چامه**) . چنان که ملاحظه می‌شود در هر دو حال کمیّت پایهٔ اول تغییر نپذیرفته بلکه فقط جای هجاها عوض شده است .

درمصراعهای شمارهٔ ٤و٦ سه هجا درپایهٔ اول گنجیده که اولی درتلفظ فارسی فصیح بلند و دو تای دیگر کوتاه است . اما دراین‌جا در هردو مورد هجای اول‌تند و معادل هجای کوتاه خوانده می‌شود . بنابراین چون هر هجای بلندی معادل دو کوتاه است باز کمیّت پایهٔ اول ثابت می‌ماند .

٤) درهریك از پـایه‌های اول ودوم وسوم یك تکیه ضروری است امـا محل تکیه‌ها ثابت نیست. درپایه‌های دوهجائی تکیه‌ها بیشتر روی‌هجای اولی قرار گرفته ولی درچند مورد هم روی هجای دومی است . درپایهٔ سه هجائی ، اصل آن است که تکیه روی هجای سومی واقع شود . اما تغییر موضع آن مجاز است چنان که در مصراع شمارهٔ ٥ تکیه روی هجای دومی قرار گرفته است .

نتیجه‌ای که ازاین گفتگودربارهٔ وزن ترانه‌های محلی بدست می آوریم این‌است:

وزن ترانه های عامیانه که اکنون در تهران و بسیاری از شهرستانها متداول است نه هجائی است و نه عروضی، بلکه مبنای وزن در آنها دو اصل است: یکی کمیّت هجاها (واین اصل همان مبنای شعر رسمی فارسی است) ودیگر تکیه.

این دواصل در ترانه‌ها هردو با هم مورد اعتبار است ودریکدیگر تأثیر دارد. کمیّت هجاها درلهجه های عامیانه آنچنان که در فارسی فصیح هست ثابت و قطعی نیست به‌این معنی که به‌مناسبت وزن، می‌توان هجای بلندی را کوتاه تلفظ کرد و بعکس. اما درمقابل ثابت نبودن کمیّت، تکیه در لهجه‌های عامیانه بارزتر از زبان فصیح فارسی‌است و به‌این سبب در وزن ترانه‌ها تأثیردارد و با تغییر کلی نظم آنها، وزن تغییر می‌پذیرد.

وزنی که این‌جا مورد تجزیه قرار گرفت یکی‌از اوزان بسیار معروف‌ترانه‌های عامیانه است و قطعات بسیار به این وزن می‌توان یافت.

نکته‌ای دربارهٔ وزن شعردر زبان پهلوی

پس از این بحث کوتاه دربارهٔ وزن اشعارمحلی و ترانه‌های عامیانه به‌مبحث وزن شعردر زبان پهلوی برمی گردیم. چنان که درصفحات پیش‌دیدیم بیشترخاورشناسان ودانشمندان ایرانی در زبان پهلوی شعرهجائی می‌جویند یعنی شعری که مبنای اصلی وزن آنها تساوی شمارهٔ هجاهاست.

من به دلائل ذیل دراین که شعر پهلوی هجائی صرف بوده‌است تردید دارم:

۱ـ ادراك وزن از طبیعی‌ترین وابتدائی‌ترین مدرکات ذهن بشراست وشاید نیز بتوان گفت که پیش از پیدایش لغت، وزن به‌وجودآمده‌است. در نظم هجائی تشخیص وزن بسیار دشواراست و به صرف شنیدن نمی‌توان تساوی شمارهٔ هجاها را در دو پارهٔ عبارت دریافت؛ مگر آن که با نغمه وغنا توأم باشد. بنابراین اگر شعر به معنی کلام موزون درزبان پهلوی وجود داشته قطعاً باید مبنائی آشکارتر ازتساوی تقریبی یا تحقیقی شمارهٔ هجاها درآن بوده باشد.

۲ – مبنای وزن در هیچ یك از زبانهای هند و اروپائی که مقدم بر پهلوی یا معاصر آن بوده‌اند فقط تساوی شمارهٔ هجاها نبوده است.

۳ ـ از آغاز پیدایش شعر در زبان فارسی جدید مبنای وزن، کمیّت هجاها بوده است. سخنان پراکنده و کوتاهی که از فارسی قرون دوم و سوم در دست است و به بعضی از آنها در این فصل اشاره شد اولا شعر رسمی نبوده و بیشتر باید آنها را از نوع تصنیف شمرد. ثانیاً امروز تشخیص تلفظ اصلی آنها برای ما مشکل است. مثلا در قطعه‌ای که ابن خردادبه از ابوالینبغی عباس بن طرخان در بارهٔ شهر سمرقند ذکر کرده و دو پارهٔ اول آن چنین است:

سمرقند کندمند   بذینت کی افکند

نمی دانیم که کلمهٔ «کندمند» درست نقل شده یا در آن تصحیف و تحریفی بکار رفته است و به‌فرض صحت نقل آیا این کلمه مطابق تلفظ امروزی به‌سکون دال در جزء اول «کنْد» خوانده می‌شده یا مانند تلفظ پهلوی آن‌را «کنداومند» یا «کندُمند» مثل «ارجمند» می‌خوانده‌اند.

بنابراین نمی‌توان به‌این نمونه‌ها استدلال و از روی آنها حکم کرد که شعر فارسی پیش از قرن سوم هجائی بوده است.

اما همهٔ شعرهای نخستین فارسی که از شعرای معین در دست مانده تابع قواعد عروض است و مبنای وزن در آنها کمیّت هجا می‌باشد.

٤ـ وزن اشعار و ترانه‌های محلی که اکنون در زبان فارسی و لهجه‌های مختلف آن باقی مانده چنان که دیدیم و گذشت تابع قواعد عروض نیست. بنابراین در بارهٔ مبدأ آنها دو احتمال می‌توان داد. یکی آن که شیوهٔ نظم این ترانه‌ها از زمانهای قدیم پیش از اسلام باقی مانده و یادگار اشعار دورهٔ ساسانیان است. دیگر آن که بعد از تسلط عرب بر ایران، تودهٔ ایرانیانی که با ادبیات رسمی فارسی سروکار نداشته‌اند اصول هجائی را که در دورهٔ پیش بکار می‌بردند ترک گفته این شیوهٔ نظم را در مقابل عروض عرب ابداع کرده‌اند. بدیهی است که احتمال دومی بسیار بعید می‌نماید و حدس اول بیشتر قابل قبول است.

به‌موجب این قرائن، نگارنده در بارهٔ اصول وزن شعر در زبان پهلوی چنین حدس می‌زند که در زبان پهلوی مانند اشعار عامیانه و محلی که اکنون رایج است

بنای وزن بر کمیّت هجاها و تکیهٔ کلمه قرارداشته و این دو عامل با هم ایجاد وزن می کرده است .

مبانی وزن شعر فارسی دری

وزن شعرفارسی دری چنان که می‌دانیم[۱] ودرفصول بعد به تفصیل‌ازآن گفتگو خواهد شد ، مبتنی بر کمیّت هجاهاست . در شعر این زبان نسبت امتداد مصوتها و به تبع آن نسبت کمیّت هجاها مشخص وصریح اسُت ونظم و تناسب هجاهای کوتاه و بلند درشعر، تابع قواعد دقیقی است که درشعر زبان عربی به‌آن صراحت و دقت وجود ندارد .

قواعد وزن شعرفارسی که « علم عروض » خوانده می‌شود یکباره و به تمامی از عربی اقتباس شده و تصرفاتی که دانشمندان ایرانی به حسب احتیاج درآن روا داشته‌اند در اصول آن تغییری ایجاد نکرده‌است . به این سبب همیشه دانشمندان پنداشته‌اند که وزن شعر فارسی نیز مأخوذ از عربی است . اما باید دانست که میان قواعد واصطلاحات با مبانی واصول فرق است . راست است که فارسی وعربی درنام اوزان وبحور اشتراك دارند اما صورت معمول وزن واحد در دو زبان اغلب مختلف است و چگونگی بکار بردن آنها نیز یکسان نیست . بعضی از وزنهای متداول در شعر عربی هر گز در فارسی بکار نرفته‌است و اوزان مشترك در هر یك از این دو زبان صورت خاصی دارند . دربارهٔ بعضی وزنها این شبهه وجود دارد که اصل ایرانی داشته باشند . از آن جمله است بحر متقارب مثمّن مقصور یا محذوف که در فارسی به منظومه‌های رزمی اختصاص دارد .

بحرمتقارب در اشعار جاهلی عرب بکار نرفته‌است[۱] ونخستین بار که درشعر دقیقی به‌آن برمی‌خوریم صورتی کامل وساخته وپرداخته دارد وپیداست که نخستین بار نیست که در فارسی بکار می‌رود . کیفیت استعمال این بحر در عربی با فارسی فرق‌بسیاردارد . گذشته ازآن که هریك ازسه جزءِ اول آن یعنی‌سه « **فعولن** »نخستین را درعربی ممکن‌است به صورت « **فعولُ** » بکاربرد واین جواز در شعرفارسی مطلقاً

---

۱ ـ دایرة‌المعارف اسلامی . مقالهٔ : متقارب .

وجود ندارد ، جزء آخر را نیز در عربی ممکن است به صورت سالم یا مقصور یا محذوف ، یعنی « **فعولن** » یا « **فعولْ** » یا « **فعَل** » استعمال کرد ، و به این طریق مصراعهای کوتاه و بلند سرود . این تفاوت در نتیجه یعنی صورت معمول وزن تغییری اساسی به وجود می آورد .

روکرت Rückert خاورشناس آلمانی چنین اظهار نظر کرده بود که ایرانیان پس از اقتباس این بحر ازعربی آن را تحت قواعد دقیق در آورده‌اند تا تزلزل وعدم ثبوت فوق العاده‌ای را که در کمیّت هجاهای زبان فارسی وجود دارد ، چاره کرده باشند [1] . نولدکه Nöldeke نیز همین عقیده را بی‌اعتراض و مخالفتی نقل کرده و تنها یك نکتهٔ کوچك ، که آن نیز محل گفتگوست ، بدان افزوده‌است [2] . ر. گوتیو درمقاله‌ای به عنوان « یادداشت در بارهٔ وزن شعر رزمی فارسی » اختلافهای اصلی را که در استعمال بحر متقارب میان فارسی وعربی وجود دارد شرح می‌دهد [3] .

در این که ایرانیان ، پیش از اسلام وپیش از آشنا شدن با شعر عربی ، خود شعرمی‌سروده‌اند جای‌هیچ تردید وتأمل نیست ودرصفحات قبل ازنمونهٔ اشعاراوستائی و پهلوی گفتگو کردیم. امااین که وزن شعر درایران پیش‌ازاسلام براصول دیگری مبتنی بوده و به تقلید عربی یکباره تغییر کرده‌باشد نیز پذیرفتنی نیست . مشکلاتی که در خواندن متون پهلوی وتشخیص وزن آنها به طرز قطعی ومطمئن وجود دارد در بحث های قبل ذکر شد . هنوز درست نمی دانیم که یك متن پهلوی را هنگام خواندن چگونه باید تلفظ کرد وبه‌این سبب البته دربارهٔ وزن آن که ارتباط تام با چگونگی تلفظ دارد آنچه می گوئیم از مرحلهٔ حدس و گمان پیشتر نمی‌رود .

نکتهٔ دیگر آن که زبان دری با زبان پهلوی یکسان نیست . مورخان قدیم این دوزبان را درعرض هم شمرده‌اند ، یعنی در دورهٔ ساسانی نیز دو زبان پهلوی و دری با هم وجود داشته‌است وبه این سبب فرض آن که دری دنباله ومشتق از پهلوی

1- Z.D.M.G., X, p.280 et suiv.

2- Grundr. d. Iran. phil., t.II, p.188.

3- R.Gauthiot, Note sur le rythme du vers épique persan., M.S.L., t. XIV, 1906.

باشد درست نیست . همهٔ نویسندگان عرب و ایرانی بعد از اسلام لهجه های محلی نواحی مرکزی وجنوبی وشمال غربی ایران را «فهلوی» خوانده و آن لهجه‌ها را اززبان « دری » متمایز شمرده‌اند . میان متنهای پهلوی موجود و بعضی لهجه‌های امروزیِ این قسمت از ایران نیز وجوه اشتراکی هست و این مشترکات اغلب با خصوصیّات زبان دری، یعنی زبانی که در دوره‌های بعد از اسلام زبان ادبی و رسمی کشور گردید اختلاف دارد .

بنابراین اگرنیز بتحقیق دربارهٔ اصول وزن شعرپهلوی اظهار نظر بتوان کرد نمی‌توان بیقین گفت که زبان دری پیش از اسلام هم تابع همان اصول بوده‌است . ثابت بودن امتداد مصوتها وهجاها در زبان دری ازخواص اصلی این زبان است واین صفت قابل‌تقلید از زبان دیگر نیست ،خاصه که می‌دانیم این خاصیت به زبانهای هند واروپائی باستان وبه نحو اخص به زبانهای آریائی تعلق داشته‌است . فرض آن که زبان دری این خاصیت اصلی خود را براثرتحول از دست داده وبار دیگر به‌تقلید زبان عربی آن را تجدید و احیا کرده‌باشد با موازین زبان شناسی قابل‌قبول نیست.

اگر از بعضی تصنیفها و سرود ها که به لهجه های محلی ایران است چشم بپوشیم، نخستین نمونه های شعر دری که در دست است بخوبی نشان می‌دهد که این شیوهٔ شاعری از همان زمان کاملاً پخته و ورزیده بوده‌است و ازقبیل آزمایشهای‌خام نخستین شمرده نمی‌شود .

با توجه به‌این نکات، هرقدر تأثیر ونفوذ شعرعربی را درفارسی‌قوی بگیریم انکار سابقهٔ این گونه شاعری در فارسی دری بسیار دشوار است . داستانهای افسانه مانند که دربارهٔ آغاز ظهور بعضی از وزنهای خاص شعر فارسی در کتب قدیم آمده است ، مانند داستانی که دربارهٔ ابداع وزن رباعی گفته‌اند ، خود قرینه‌ای است برای اثبات آن که این وزنها در فارسی سابقهٔ قدیمتری داشته‌است .

بنابراین برای یافتن مبانی وزن شعر در پهلوی وفارسی دری باید کوشش بیشتری بکاربرد و در این جستجو سزاوار است که توجه ما به یافتن اوزانی که بر همین اساس وزن فارسی دری مبتنی باشد بیشتر معطوف شود .

باب دوّم

بحث و تحقیق دربارهٔ

عروض فارسی

فصل اوّل

مبانی علم عروض

ازمیان علوم لغت عربی ، یعنی علومی که با زبان و کلمات ارتباط دارد ، علم عروض دارای وضع خاصی است . رشته‌های دیگر این علوم مانند علم لغت به معنی خاص وصرف ونحو و فنون بلاغت بتدریج به وجود آمده و بـا کوشش دانشمندان متعددی درطی‌مدتی دراز بنیادآن استحکام یافته و کامل شده‌است. اما علم عروض، بی آن که هیچ سابقه‌ای در زبان وادبیات عرب داشته باشد، یکباره ازجانب یك تن ابداع شده وچنان نزد اهل فن قبول عام یافته که کسی در اساس آن تصرفی روا نداشته وتا امروز این اساس همچنان مقبول و متقن مانده است .

واضع این علم دانشمندی ازمردم بصره است که نام ونسب او ابوعبدالرحمن **الخلیل بن احمد** بن عمر بن تمیم البصری الفراهیدی (یا الفرهودی) الیحمدی است. این دانشمند درحدود سال ۱۰۰ هجری در بصره به دنیا آمد وتاریخ وفاتش را که‌هم در آن شهر اتفاق افتاد به اختلاف سالهای ۱۳۰ و ۱۶۰ و ۱۷۰ و۱۷۵هجری نوشته‌اند وظاهراً دوعدد آخر به صواب نزدیکتر است .

علم عروض علم اوزان شعرعربی است . در معنی این لفظ نیز اقوال یکسان نیست بعضی گفته‌اند که «آن را از بهر آن عروض خواندند که (معروضٌ علیه) شعر است ، یعنی شعر را بر آن عرض کنند تا موزون از ناموزون پدید آید ... و آن فعولی‌است به معنی مفعول[1] ». بعضی دیگر معتقدند که این لفظ به معنی «چوبی باشد که خیمه بدان قائم ماند[2] » وچون قوام بیت شعر به قسمت آخر مصراع اول‌است ،

---

۱ ـ المعجم . چاپ دانشگاه تهران ـ ص ۲٤ .

۲ ـ همان کتاب . ص ۲۸ .

این قسمت را مجازاً «عروض» خوانده‌اند و آنگاه این لفظ از باب تسمیهٔ کل به اسم جزء بر علمی که از اوزان شعر بحث می کند اطلاق شده‌است . عقیدهٔ دیگر آن‌است که «عروض» در لغت عربی ماده شتر توسن را می گویند و اوزان شعر را که شاعر باید رام خود کند به این‌سبب «عروض» خوانده‌اند[1] . نظر آخرین آن که «العروض» لقب شهر مکه است و چون خلیل‌بن احمد این علم را در مکه وضع کرد آن را به این نام خواند .

از توجه بـه این عقاید مختلف متعدد بخوبی معلوم می‌شود که معنی کلمهٔ «عروض» از آغاز درست روشن نبوده است . اما چگونگی وضع این علم نیز روشن نیست . همهٔ مورخان و علمای لغت که در بارهٔ خلیل بن احمد و کیفیت وضع علم عروض گفتگو کرده‌اند متفق‌اند در این که پیش از او هیچ کس در زبان عرب قواعدی برای اوزان شعر نمی‌دانسته و کمترین سابقه‌ای در این باب وجود نداشته است ، به این سبب وضع عروض را نوعی از الهام شمرده‌اند . گفته‌اند که خلیل‌بن‌ـ احمد مردی متعبد و زاهد بود و به خانهٔ کعبه رفت و دعا کرد که خداوند علمی به او ببخشد کـه پیش از آن به هیچ بشر نداده باشد . چون از حج باز آمد دعایش مستجاب شد وخداوند علم عروض را به او الهام کرد[2] .

این افسانه خود دلیل اعجابی است که معاصران و متأخران خلیل از کیفیت اختراع بی‌سابقهٔ او داشته‌اند . درهیچ یك از کتب تاریخ و لغت نیز کسی درابتکار خلیل شك نکرده‌است و هیچ جا اشاره‌ای به علمی در زبان دیگر . که خلیل قواعد عروض را از آن اقتباس کرده باشد ، نشده‌است .

یگانه مؤلفی که دراصالت ابتکار خلیل شبهه‌ای کرده‌است **ابو ریحان بیرونی** است که در کتاب «تحقیق ماللهند» هنگام بحث از قواعد اوزان شعر هندی و مقایسهٔ آن با عروض عرب اشاره‌ای به این معنی دارد و عجب آن که قول او هیچ در کتب دیگر نقل نشده وانتشاری نیافته‌است .

---

۱ ـ دربارهٔ معانی مختلف این کلمه رجوع شود به تاج‌العروس .ج ۵ ص ٤۰ - ٤۱

۲ ـ ابن خلکان . چاپ بولاق ، ج ۱ ص۱۷۲ .

اما علاوه بر اشاره‌ای که خود آن دانشمند بزرگ به امکان استفادهٔ خلیل از اصول علمی عروض هند کرده‌است، مشابهت‌های متعدد میان عروض عرب و عروض هند برحسب آنچه در کتاب‌الهند آمده‌است وجود دارد که شایان توجه است. از آن جمله نخست افسانه‌ای است که به روایت بیرونی میان مردم هند دربارهٔ آغاز پیدایش علم لغت و علم اوزان شعر رایج بوده‌است خلاصهٔ این داستان آن است که «یکی از شاهان هند به یکی از زنان حرم خود سخنی گفت و او درست معنی آن را درنیافت و برسر این معنی شاه خشمگین شد و چنان که عادت هندوان است از خوردن دست کشید و در به روی خود بست تا یکی از دانشمندان به نزد او رفت و او را دلداری داد به‌این که علم صرف و نحو به‌او خواهد آموخت تا دیگر چنین اشتباهی درسخنانش روی ندهد آنگاه این دانشمند به بتکدهٔ «مهادیو» رفت و نماز خواند و تسبیح گفت و روزه گرفت و زاری کرد تا آن که خدا بر او ظاهر شد و قواعدی آسان به او بخشید، (مانند قواعدی که **ابوالاسود الدئلی** در عربی وضع کرده است) و وعده داد که او را در وضع جزئیات و فروع علم تأیید کند. پس دانشمند نزد شاه بازگشت و آن اصول کلی را به او آموخت و این مبداءِ علم لغت نزد هندوان شد[1]. و آن دانشمند در دنبال بحث صرف و نحو علم «چَنْدَ» را که علم اوزان شعر و مقابل علم عروض است قرارداد.» بنا براین در هند نیز وضع علم لغت و عروض را نتیجهٔ تأییدات یا الهام ربانی می‌شمرده‌اند.

سپس بیرونی می‌نویسد: نخستین کسی که این صناعت را استخراج کرد «پنگل و چِلِتَ» بود و کتابهای معمول در این باب بسیار است و مشهورتر از همه کتاب «گَیْسْتَ» است که به نام نویسندهٔ آن است وحتی علم عروض را نیز به این لقب می‌خوانند. دیگر کتاب «مرگلانچن» و کتاب «پنگل» و کتاب «اَوِلیاند» را نام می‌برد و می‌گوید که این کتابها را نیافته و نخوانده‌است و فقط آنچه را که از قواعد عروض هندیان دریافته بیان می‌کند.

اما وجوه مشابهت و مشارکت میان عروض عرب و هند برحسب آنچه بیرونی

---

۱ ـ تحقیق ماللهند. چاپ زاخائو. ص ۶۵.

گفته است از این قرار است :
۱ ـ بیرونی می گوید که « هندوان درشمارش حروف صورتهائی بکار می برند
مانند آنچه خلیل بن احمد و عروضیان ما برای ساکن و متحرك معمول دارند . »
صورت خط معمول در عروض عرب آن است که برای حرف متحرك « هائی
يك چشمه مانند آن که درارقام هند آن را صفر خوانند[1] » می‌نویسند و برای حرف
ساکن «الفی مانند آن که در حساب جمل آن را یکی نهند» برین مثال: « ۱٥ »
هندیان نیز دو صورت به کار می‌برده‌اند . براین شکل :

اولی را از طرف‌چپ «لگ» می خواندند که خفیف بود و دومی را « گُرُ » که ثقیل شمرده می‌شد. هر ثقیلی از حیث وزن دو برابر خفیف بشمار می‌آمد و دو خفیف ممکن بود به جای يك ثقیل بنشیند .

ابو الریحان به استنباط خود می گوید که خفیف و ثقیل معادل با ساکن و متحرك عربی نیست؛ بلکه خفیف به يك حرف متحرك اطلاق می‌شود وثقیل عبارت است از يك متحرك و يك ساکن در پی آن، مانند سبب در عروض عرب .

۲ـ بیرونی سپس‌می گوید : همچنان که اصحاب ما قالبهائی برای نشان دادن بناهای شعر از «افاعیل» ساخته‌اند و رقمهائی برای متحرك وساکن هر قالب قرار داده‌اند که از موزون به‌آنها تعبیرمی کنند هندوان نیز برای انواع ترکیبات‌خفیف و ثقیل و تقدیم و تأخیر آنها و حفظ انواع وزن بدون شمارش حروف ، القابی گذاشته‌اند که وزن مفروض را با آن القاب بیان می کنند .

« لَگُ»[2] يك « ماتَر»[3] یعنی‌يك واحد وزن محسوب می‌شود و« گُرُ»[4] دو ماتر یعنی دو واحد است. هريك ازاین دو رکن نامهای متعدد دارند. اولی«لا» و« کَل » و«روپ» و « چامَر» و « گُرَه» نیز خوانده می‌شود و دومی را که ثقیل باشد به‌نامهای

۱ـ المعجم . چاپ دانشگاه تهران ـ ص ۲۹ .

2 – Laghu 3 – Mâtra 4 – Guru

«گاٌ» و «نیور» و «نیم‌اَنشک» نیز می‌توان خواند . بنابراین«اَنْشَک» تام با دو «گُرُ» یا معادل آن برابر است .

اما ازترکیب دو رکن «لَگ» و «گُرُ» صورتهائی حاصل می‌شود که بیرونی به‌تفصیل شرح داده‌است . هندوان برای هریك ازصورتهای‌ترکیبی نامی قرار داده بودند. مثلاً صورتی که‌ازترکیب دوجزء متضمن دو«ماتر» یعنی‌دو واحد وزن‌حاصل می‌شده‌است براین شکل: «||» و صورتهائی که از دوجزء (نه ازدو واحد) بدست می‌آمده دو نوع بوده : یکی «<|» ودیگر«|<» که هر یك با سه «ماتر» معادل بوده‌است . دومی را «کِرِتِك» می‌خوانده‌اند برای صورتهائی که از چهار واحد حاصل می‌شده نامهای مختلف داشته‌اند . ازآن جمله :

<< پَکْشَ (یعنی نصف ماه)

|< جِلَن (آتش)

|<| مُذ(؟) .

<|| پربَتَ (کوه) همچنین «هار» و «رَسْ».

|||| گَهَن (مکعب) .

برای ترکیبات پنج واحدی صورتهای متعدد بوده که آنچه نام خاص داشته عبارت بوده است از :

|<< هستِ (یعنی فیل) .

<|< کام (آرزو) .

|>> (؟) .

<|| کَسُم(؟) .

و ترکیبات شش واحدی نیز از این قبیل ؛ وهریك به نامی خوانده می‌شده است و این نامها در کتابهای مختلف متفاوت بوده است . مثلاً در کتابی هر یك از

صورتها را به نام یکی از مهره‌های شطرنج می‌خوانده‌اند . از آن جمله «جلن» را فیل و «منذ» را رخ و « پربت » را پیاده و « گهن » را اسب می‌نامیده‌اند . در کتاب دیگر برای هر یك از صورتهای مزبور یکی از حروف الفبا را قرار داده بودند .

۳ ـ همچنان که شعر عربی به وسیلهٔ عروض وضرب به دو نیمه تقسیم می‌شود شعر هندی دوقسمت داشته که هریك را «پاد » یعنی پا(رجل) می‌خوانده‌اند.یونانیان نیز این قسمتها را «پایه» می‌نامند ...

هر بیت شعر هندی به سه یا اغلب به چهار پایه تقسیم می‌شده است . پایه‌ها قافیه نداشته ، اما آخر پایه های اول و دوم حرف واحدی مانند قافیه می‌آمده و همچنین پایه های سوم و چهارم نیز به حرف واحدی ختم می‌شده و این نوع را « آری »[1] می‌خوانده‌اند .

٤ـ مشابهت بعضی از اصطلاحات لغوی وعروضی سنسکریت با آنچه در عروض عربی بکار رفته قابل تأمل است ، از آن جمله مشابهت همین کلمهٔ «آرِیَ» با لفظ عروض که نام جزءِ آخر نیمهٔ اول بیت است . دیگر مشابهت اصطلاح **Sabda** با «سبب» و **Varta** (به معنی مرکب) با «وتد» وترکیب **Sabdavattvat** با « سبب و وتد» و بعضی کلمات دیگر که یا به حسب لفظ یا درمعنی شباهت دارند .

٥ ـ بیرونی می گوید: « علت آن که دراین باب چنین به تفصیل سخن‌راندم آن است که ... خواننده بداند که خلیل بن احمد در ابداع قواعد اوزان تا چه حد توفیق یافته‌است. اگرچه ممکن‌است ، چنان که بعضی‌ازمردمان گمان‌برده‌اند، وی شنیده باشد که هندوان بعضی از موازین را در شاعری بکار می‌برند . »

بنابر اشارهٔ ابوریحان بیرونی و به موجب مشابهتی که میان قواعد اوزان هند و عروض عرب هست ، و این که بسیار بعید می‌نماید که کسی علمی را از آغاز تا انجام خود یکباره ابداع کرده باشد ، می‌توان گمان برد که خلیل بن احمد در اختراع قواعد عروض به اصول علم اوزان سنسکریت نظر داشته و قوانین عروض عرب را از روی آن ساخته وپرداخته باشد. آنچه این حدس را تأیید می کندتولد و

1- Arya

اقامت‌اوست در بصره که بندر تجارتی بوده و با هند و هندیان ناچار رابطه داشته‌است.
دیگر ترتیبی که او نخستین بار درحروف‌تهجی اتخاذ کرده و کتاب‌العین را بر آن وجه مرتب ساخته‌است واین همان ترتیب حروف درسنسکریت است.[۱]

فصل دوم

۱- تاریخ‌آداب‌اللغة العربیة - جرجی زیدان، ج ۲، ص ۲۲

فصل دوم

نقص‌های علم عروض

وزن نظم و تناسبی است در اصوات ؛ و در شعر بجای اصوات کلمات است ؛ و کلمه شامل چند صوت ملفوظ است که به مواضعه میان اهل زبان نشانهٔ معنی خاصی باشد .

پس در تقسیم کلمه به اجزاء آن کوچکترین جزئی که می‌توان یافت واحد ملفوظی است که اگرچه خود از اجزاء کوچکتری ترکیب یافته اما با یك دم زدن بی‌فاصله وقطع ادا می‌شود ، و گوینده وشنونده آن را به‌عنوان «واحد گفتار» ادراك می کنند. هریك ازاین واحدهای گفتار را اکنون هجا می‌خوانند ونزد دانشمندان پیشین مُقطّع خوانده می‌شد[1] .

بنابراین مقدمه ، واحد وزن هجاست و این نکته‌ای است که مورد اتفاق همه است و درآن اگر مگر راه ندارد . اما در عروض بنیاد وزن را برحروف متحرك و ساکن گذاشته‌اند و به این معنی توجه نکرده‌اند که حرف ساکن (یا صامت، به قول شیخ الرئیس ابوعلی سینا؛ و مصمت ، به قول خواجه نصیرطوسی) در سخن به تلفظ نمی‌آید ، مگر آن که با حرکتی ترکیب شود . منشاء این اشتباه گویا رسم الخط عربی بوده‌است که در آن حرکات را از حروف نمی‌شمارند بلکه از اعراض حروف محسوب می‌دارند . واضع عروض خود به‌این نکته پی‌برده و برای

۱- کلمهٔ «هجا» در لغت به معنی‌یك یك حرف‌هاست و استعمال آن به این معنی جدید است. قدیمترین مأخذی که این لفظ با این معنی اصطلاحی درآن دیده‌شد کتابی‌است به نام « میزان الشعر فی‌عروض‌العرب والعجم » تألیف کنام بن کیرقور مرغوصیان ، چاپ قسطنطنیه ۱۳۰۸ . اما کلمهٔ « مقطّع » به این معنی درشفای ابوعلی‌سینا (کتاب‌المنطق ، باب‌الشعر) ومعیارالاشعار خواجه نصیر (چاپ تهران ، ص۱۲) بکار رفته‌است .

رفع اشکال حروف ساکن ومتحرك را ترکیب کرده از آنها اسباب و اوتاد وفواصل ساخته و اسباب و اوتاد و فواصل را اجزاء وزن پنداشته است.

بر این نهج «مدار اوزان عروضی بر این سه رکن نهادند: سبب و وتد وفاصله. وسبب را دو نوع نهادند: خفیف وثقیل. سبب خفیف یك متحرك ویك ساکن چنان که **نم**. سبب ثقیل دو متحرك متوالی چنان کـه **همه**. و وتد نیز دو نوع: مقرون و مفروق. وتد مقرون دو متحرك و ساکنی چنان که **اگر**. و وتد مفروق دو متحرك بر دو طرف ساکنی چنان که **ناله**. و فاصله نیز دو نوع صغری و کبری: فاصلهٔ صغری سه متحرك و ساکنی چنان که **چکنم**. و فاصلهٔ کبری چهار متحرك و ساکنی چنان که **بدهمش**.[۱]»

و حال آن که جز سبب خفیف همهٔ این ارکان قابل تجزیه است. چنان که **همه** را که سبب ثقیل است به دوجزء متساوی یعنی **هَ** و **مِ** تقسیم می‌توان کرد و وتد مقرون **اگر** را به **اَ** و **گر** و وتد مفروق‌را که مثال آن **ناله** است به دو جزء **نا** و **لِ** و **چکنم** را که فاصلهٔ صغری است به **چ** و **کُ** و **نم**، و **بدهمش** یعنی فاصلهٔ کبری را به **ب** و **دَ** و **هَ** و **مَش** می‌توان تجزیه نمود و در این اجزاء **دَ** ـ **مِ** ـ **ا** ـ **ل** ـ **چ** ـ **کُ** ـ **بِ** **دَ** ـ **هَ** مساوی یکدیگرند و همچنین **نم** ـ **گر** ـ **نا** ـ **نم** ـ **مش** نیز با هم متساویند. بنا بر این به جای دو رکن بی هیچ موجبی عروضیان بعضی به تفصیل فوق شش رکن و بعضی دیگر نه رکن[۲] قرار داده‌اند که همه وجوه ترکیبی همان دو رکن است.

اگر مراد از تقسیم شعر به ارکان، تجزیهٔ آن به اجزاء بسیط بوده است چنان که می‌بینیم این اجزاء بسیط نیست و اگر دراین کار ترکیبات اصوات بسیط یعنی هجاها را در نظر داشته‌اند پس افاعیل چیست؟ و چرا افاعیل را نیز به ارکان

۱ـ المعجم فی معاییر اشعار العجم. تصحیح آقای مدرس رضوی. چاپ دانشگاه. ص۲۹.

۲ـ سه رکن دیگر که بعضی عروضیان برآن شش رکن افزوده‌اند از این قرار است: سبب متوسط که یك متحرك است و دو ساکن مانند یار، و وتدکثرت که دو متحرك است و دو ساکن مانند فراز، وفاصلهٔ عظمی که پنج متحرك است ویك ساکن مانند بندهمش. (درهٔ نجفی).

تجزیه کرده‌اند و چرا فقط بعضی از وجوه ترکیبی هجاها را از ارکان شمرده و وجوه دیگر را از قلم انداخته‌اند.

خطای دیگر دراجزاءِ عروضی یا افاعیلی‌است که قرار داده‌اند. خلیل پانزده وزن از اوزان اشعارعرب را درپنج دایره گردآورد و آن اوزان پانزده گانه‌را اصلی دانسته هریك را جنسی مستقل شمرد و بحر خواند. آنگاه این پانزده بحر را به اجزائی تقسیم کرد و هشت جزء بدست‌آورد که در همهٔ‌آن بحور مشترك بود. این اجزاءرا که **فاعلن و فعولن و مفاعیلن وفاعلاتن ومستفعلن و مفاعلتن ومتفاعلن و مفعولاتُ** باشند چون از بحور اصلی بدست‌آمده بود اجزاءِ اصلی نام نهاد. پس اوزان دیگر را که در دوایر پنجگانه نمی گنجید با اجزاءِ آنها که جز این هشت جزء بود همه را فرعی دانست.

نتیجه‌ای که ازاین طریقه حاصل شد این‌بود که خلیل واتباع وی ناچارشدند اجزائی را که در اوزان فرعی یافته بودند مشتق از اجزاءِ اصلی هشتگانه بشمارند و برای اشتقاق‌آنها قواعد معضل و درهمی به نام ازاحیف و علل بتراشند.

اما اصلی دانستن پانزده بحراز میان بحور عروضی وجنس شمردن‌آنها هیچ محملی ندارد و تقسیم هر یك از آن اوزان به این اجزاءِ معین نیز معلوم نیست که مبتنی برچه اصلی‌است؟ چرا مستفعلن از افاعیل اصلی وسالم است و مفاعلن مزاحف و فرعی؟ اگر پاسخی به این پرسشها در کتب عروض بتوان یافت این است که مستفعلن از دوایر پنجگانه بدست‌آمده و مفاعلن در هیچ یك از آن دوایر نیست.

ازجانب دیگر اگر وزن نظم وتناسبی‌است در اجزاءِ سخن موزون پس غایت مقصود در علم عروض باید این باشد که‌آن نظم را نشان دهد و مراد از تقسیم سخن موزون به‌اجزاء جزاین نیست. اما علمای عروض با این دستگاه عریض وطویلی که چیده‌اند در تقطیع اکثر اوزان نظمی نشان نمی‌دهند و بلکه نظم موجود را برهم می‌زنند. مثلاً یکی‌از اوزان رباعی را که هزج مثمن اخرمِ اشترِ ازل (با این‌نام کوتاه و دلپذیر) خوانده‌اند بر «مفعولن‌فاعلن مفاعیلن فع» تقطیع می کنند یعنی مصراع را به چهار جزء تقسیم کرده‌اند که میان آنها نه تساوی و نه تشابهی وحود

دارد . حال آن که اگر مثلا همین وزن را به پنج جزء به طریق ذیل تقسیم کنیم :

فع‌لن فع‌لن فعولُ فع‌لن فع‌لن

یا :

آوا آوا ترانه آوا آوا

در نخستین نظر نظم و تناسب اجزاءِ آن آشکار می گردد .

روی هم رفته شمارهٔ اجزاءِ وزن یا افاعیل در عروض از سی می گذرد . به این طریق که جز هشت جزءِ مذکور دو جزءِ دیگر (مس - تفع - لن و فاع - لاتن) را نیز از افاعیل اصلی شمرده‌اند . شمس قیس شمارهٔ افاعیل فرعی را که در فارسی متداول است بیست وشش دانسته و پنج فعل را که می گوید « شعراءِ متقدم در اشعار مستثقل خویش آورده‌اند » درفارسی مردود شمرده‌است . اما خود او درضمن تقطیع بعضی ازاوزان چندجزءِ دیگر آورده که نه درشمار آن بیست وشش فعل مقبول است و نه ازجملهٔ این پنج فعل مردود. این افاعیل از یك هجائی تا پنج هجائی است و به ترتیب شمارهٔ هجاهای آنها از این قرار است :

بیست وشش فرع که مقبول شمس قیس است :

۱- فع ۲- فاع ۳- فَعل ٤- فعول ٥- فع‌لن ٦- فع‌لان ۷- مفعول ۸- فعولُ ۹- فعلن ۱۰- فعلان ۱۱- فعولان ۱۲- فاعلان ۱۳- مفاعیل ۱٤- فعولن ۱٥- فاعلن ۱٦- مفعولن ۱۷- مفعولان ۱۸- مفعولُ ۱۹- مفاعیلُ ۲۰- فاعلات ۲۱- فعلات ۲۲- فعلاتن ۲۳- مفاعلن ۲٤- مفتعلن ۲٥- مفاعیلان ۲٦- فاعلیان

پنج فرع که شمس قیس مردود دانسته :

۱- فعلتن ۲- مفاعلُ ۳- مستفعلُ ٤- مستفعلاتن ٥- متفاعلن .

اما بعضی ازاین پنج فرع را خود شمس‌قیس بکار برده‌است مانند مستفعلاتن که مرفل خوانده است[1] وبعضی را عروضیان دیگر مورد استفاده قرارداده‌اند مانند متفاعلن . جز اینها سه جزءِ مستفعلان (مذال) و مفاعلان (مخبون مذال) و مفتعلان(مطوی‌مذال) را که در شمارافعال‌فوق نیامده‌نیزخود شمس‌قیس آورده‌است.[2]

۱- المعجم ، همان نسخه ، ص ٥٦ . ۲- همان کتاب ص ۱۲۰ .

بنا براین اجزاء فرعی بیش از سی فعل است اما تفرع این افعال از اجزاء اصلی به موجب قواعدی انجام می گیرد که زحاف و علت خوانده می‌شود و شمارهٔ آنها نزد شمس قیس سی‌وپنج است و عروضیان دیگرچند تای دیگرنیز براین شماره افزوده‌اند . نام ازاحیف سی و پنج گانه که در المعجم آمده از این قراراست :

۱ـ قبض ۲ـ قصر ۳ـ حذف ٤ـ خبن ٥ـ کف ٦ـ شکل ۷ـ خرم ۸ـ خرب ۹ـ شتر ۱۰ـ قطع ۱۱ـ تشعیث ۱۲ـ طی ۱۳ـ وقف ۱٤ـ کشف ۱٥ـ صلم ۱٦ـ معاقبت ۱۷ـ صدر ۱۸ـ عجز ۱۹ـ طرفان ۲۰ـ مراقبت ۲۱ـ اسباغ ۲۲ـ اذاله ۲۳ـ جدع ۲٤ـ هتم ۲٥ـ جحف ۲٦ـ تخنیق ۲۷ـ سلخ ۲۸ـ طمس ۲۹ـ جب ۳۰ـ زلل ۳۱ـ نحر ۳۲ـ رفع ۳۳ـ ربع ۳٤ـ بتر ۳٥ـ حذذ.[۱]

شمس قیس زحافات دیگری شمرده و در فارسی مردود دانسته‌است . عروضیان دیگر براین شماره مزید کرده‌اند . از آن جمله صفی‌الدین علاء بن صفی‌الدین بن علی البسطامی دررسالهٔ تحفة‌الشعر شمارهٔ زحافات را تا چهل و نه رسانیده‌است.[۲] کافی است که بگوئیم هرچند تا از این ازاحیف به یك یا چند فعل از افاعیل اصلی هشت‌گانه یا ده گانه تعلق دارد وبراثرعمل آنها افاعیل فرعی که شمردیم ازافاعیل اصلی منشعب و متفرع می‌شود . بخاطر سپردن و بکار بستن همهٔ این قواعد اگر عملاً محال نباشد در کمال دشواری است .

دراینجا نخست این نکته به خاطرمی گذرد که چه می‌شد اگر امتیاز اصل و فرع را از افاعیل عروضی برمی‌داشتند تاازچنگ این‌همه زحاف وعلت رهائی‌یابند؟ اما ایرادی بزرگتر و اساسی‌تر از این نیزهست وآن این‌است که آن سی‌وچند فعل را ازکجاآورده‌اند وآیا ممکن نبود که در وضع موازینی برای اوزان شعر به شمارهٔ کمتری از افعال اکتفا کنند ؟ می‌دانیم که برای نشان دادن میزان هروزن اختیار امثله‌ای که درعروض آورده‌اند ضروری نیست . یعنی می‌توان امثلهٔ دیگری به جای آنها قرارداد و همان نتیجه را بدست‌آورد . مثلا وزن متقارب مثمن محذوف را در عروض بر« فعولن فعولن فعولن فعل » تقطیع می کنند و حال آن که همین وزن را

۱ـ المعجم . ص ۴۳ . ۲ـ تحفة‌الشعر درعلم عروض، نسخهٔ خطی متعلق به مؤلف کتاب

اگر بر « مفاعیل مستفعلن فاعلن » یا « فعولن مفاعیل مستفعلن » تقطیع کنیم هیچ تغییری در وزن داده نخواهد شد[۱]. این کار را بعضی ازدانشمندان قدیم نیز کرده‌اند و از آن جمله ابوالعباس عبدالله بن محمد الناشی الانباری (متوفی در ۲۹۳ هجری) امثله‌ای جز امثلهٔ خلیل برای قواعد عروض وضع کرده بود[۲]. ویل (Weil) ضمن مقالهٔ انتقادی که دربارهٔ عروض در دایرةالمعارف اسلامی نوشته حفظ این امثله را لازم شمرده ومعتقد است که بی‌شك واضعان عروض امثلهٔ بحور و اوزان را به‌استماع یافته‌اند و بنابراین درست وطبیعی است.

خود دانشمندان قدیم عرب نیز عقیده دارند که اوزان شعر از اوزان اصوات طبیعی مأخوذ است و از آن میان وزن «حداء» را که در بحر رجزاست ازقدیمترین اوزان دانسته آن را مقتبس از وزن قدمهای شتر می‌شمارند. دراین باب مسعودی در مروج‌الذهب افسانه‌ای از قول ابن‌خردادبه نقل می کند که عیناً چنین است: « قال (ابن‌خردادبه درمحضر المعتمد) کان الحداء فی‌العرب قبل‌الغناء وقد کان مضر بن نزار بن معد سقط عن بعیر فی بعض اسفاره، فانکسرت یده، فجعل یقول یا یداه یا یداه. و کان من احسن الناس صوتاً؛ فاستوسقت الابل و طاب لها السیر؛ فاتخذه العرب حداء برجز الشعر وجعلوا کلامه اول الحداء. فمن قول‌الحادی:

یا هادیا یا هادیا   و یا یداه یا یداه

فکان الحداء اول السماع والترجیع فی‌العرب. ثم اشتق الغناء من‌الحداء و تحن نساءالعرب علی موتاها. ولم تکن‌امة من‌الامم بعد فارس والروم اولع بالملاهی والطرب من‌العرب»[۳].

۱- و از این‌جا معلوم‌شود که تا بحرها ووزنها و ارکان‌آن ندانند تقطیع ممکن‌نباشد چه این بیت همچنان‌که برین وزن « فعولن فعولن فعولن فعول ، ۲ بار » تقطیع توان‌کرد براین وزن‌که « مفاعیل مستفعلن فاعلن۲ بار » تقطیع توان کرد و براین وزن نیز که «فعولن مفاعیل مستفعلن۲ بار» هم تقطیع توان کرد و تا ندانندکه کدام بحراست و ارکان آن چیست میان آنچه تقطیع حقیقی بود وآنچه برآن وزن بود اما نه تقطیع بود امتیازممکن نباشد. (معیارالاشعار- ص ۲۲)

۲- ابن خلکان، جلد اول، چاپ تهران، ص۲۸۵.

۳- مروج الذهب مسعودی - چاپ مصر- جلد ۲ ص ۳۵۷.

درهرحال اگر عقیدهٔ ویل را دربارهٔ امثلهٔ عروض بپذیریم و به موجب آن امثلهٔ مزبور را برای شعرعربی درست بدانیم بازاین حکم دربارهٔ اوزان شعرفارسی صادق نیست ، زیرا می‌دانیم که امثلهٔ عروض در فارسی به تشخیص سمع وضع نشده بلکه عیناً آنها را از عرب اقتباس کرده‌اند .

اکنون باید دید این مثالهای اوزان که درست یا نادرست برای زبان عرب وضع شده تا چه اندازه برزبان فارسی قابل تطبیق است ؟

به گمان من امثله ای که برای اوزان اختیار می‌شود باید دارای دو شرط ذیل باشد :

۱ـ فواصل اجزاء حتی‌الامکان با فواصل کلمات شعرتطبیق شود

۲ـ شماره ومحل تکیه ها تا ممکن‌است درمیزان و دراشعاری که به‌آن وزن سروده می‌شود یکسان باشند .

از ده جزءِ اصلی که در عروض قرار داده‌اند فقط دو جزءِ (فعولن وفاعلن) سه هجائی و هشت جزءِ دیگر همه چهار هجائی است . به این‌طریق مثلاً بحرهزج مثمن سالم به چهار جزءِ چهارهجائی یعنی چهار « مفاعیلن » تقسیم می‌شود وهمچنین است بحر رمل که چهار« فاعلاتن » می‌باشد و بحر رجز که چهار « مستفعلن» است.

اما اشعاری که درزبان فارسی به‌بحر هزج یا یکی از این دوبحر دیگرسروده می‌شود هیچ گاه دارای چهارجزء نیست وشمارهٔ اجزاءِآن همیشه بیش ازاین‌است ، زیرا در زبان فارسی کلمهٔ واحدی که چهار هجائی و بروزن یکی از سه جزءِ فوق باشد به‌ندرت دیده می‌شود وحال آن که در عربی شمارهٔ این گونه کلمات بسیار بیش از زبان فارسی‌است . من دراینجا قصدندارم که زبان فارسی را با عربی بسنجم بلکه فقط در بارهٔ فارسی گفتگو می کنم . زبان فارسی زبان کلمات کوتاه است . اکثر کلمات در این زبان از یك هجائی تا سه هجائی است و کلماتی که شمارهٔ هجاهای آنها بیشتر باشد بسیار کم است .

با آن که اثبات این نکته را به برهان محتاج نمی‌دانم برای مزید اطمینان خواستم در این باب استقرائی کرده باشم . بدیهی است که اگر این عمل از روی

فرهنگی بعمل می آمد نتیجهٔ مطلوب از آن حـاصل نمی‌شد . زیرا که اولا هنوز در زبـان فارسی فرهنگی که جامع همهٔ لغات متداول دراین زبان باشد وجود ندارد و ثانیاً همهٔ لغاتی که درفرهنگ به ترتیب حروف ذکرمی‌شود از جهت مقدار استعمال ومکرر شدن درعبارت با هم یکسان نیستند . بعضی کلمات درچند صفحه ممکن‌است هیچ بکار نرود و در همان صفحات بعضی کلمات دیگر مانند افعال معین و حروف اضافه و ربط و ادوات در هرسطر مکرر استعمال می‌شوند .

بنابراین لازم دانستم که این سنجش‌را در متن عبارات اجرا کنم. شعر را نیز برای این منظور اختیار نکردم زیرا در شعر ممکن است شاعر به ضرورت وزن از آوردن بعضی کلمات چشم بپوشد . اما در اختیار نثرنیز مناسب تر دانستم عباراتی انتخاب شود که در آنها کلمات معمول در شعر بکار رفته باشد، زیرا منظور از این آزمایش بدست آوردن نتیجه‌ای است که در اوزان شعر می‌خواهیم از آن استفاده کنیم . بنا براین عبارات کتب حکمت و فن و غیره ، که لغات و اصطلاحات آنها در شعر کمتر راه دارد ، برای این مقصود مناسب نیست .

پس از منظور داشتن این نکات آنچه اختیار شد عبارات منثور باب اول گلستان سعدی بود . هزار کلمه از اول این باب را اختیار کردم[۱] و تعداد هجاهای آن کلمات را شمردم . دراین محاسبه وجه ترکیبی کلمه در نظر گرفته‌شد یعنی مثلاً اگر کلمه در حالت اضافه بود آن را در همان حالت بحساب آوردم . بعلاوه شمارهٔ هجاهای هرکلمه را به همان اعتبار که در وزن شعر دارند منظور داشتم . به این‌معنی که مثلاً کلمهٔ « سرهنگ » را که در میان شعر بجای (مفعول ـــ ـــ ᴗ) می‌نشیند سه هجائی دانستم . محتاج به گفتن نیست که ابیات و قطعات شعری که میان عبارات منثور وجود دارد در این سنجش بکلی ترك شده‌است . نتیجه‌ای که از این استقراء بدست آمد چنین بود :

۱ــ این هزار کلمه شامل حکایات ذیل است: کشتن بی گناه ـ خواب سبکتکین ـ ملك‌زادهٔ کوتاه قد ـ طایفهٔ دزدان عرب ـ سرهنگ زاده .

کلمات یك هجائی	۳۴۰
« دو هجائی	۲۸۷
« سه هجائی	۲۴۶
« چهارهجائی	۹۹
« پنج هجائی	۲۳
« شش هجائی	۵
مجموع	۱۰۰۰ کلمه

چنان که ملاحظه می‌شود از هزار کلمه‌ای که مورد سنجش قرار گرفته ۸۷۳ کلمه از یك هجائی تا سه هجائی‌است. کلماتی که شمارهٔ هجاهای آنها از سه بیشتر است اغلب مرکب است و وجه ترکیب آنها در بیشتر موارد چنان آشکار است که می‌توان آنها را دو یا چند کلمه بشمار آورد.

نتیجه‌ای که از این آزمایش بدست می‌آید این است: در اشعار فارسی که به یکی از بحور هزج و رمل و رجز سروده شده فواصل کلمات با فواصل اجزاء در مثال عروضی آنها بسیار کم منطبق می‌شود.

در این‌جا ممکن است بگویند که این انطباق ضرورتی هم ندارد ودر هرحال جزاء عروضی را هرطور قرار دهیم باز ممکن نیست که همیشه فواصل کلمات شعر با فواصل مثال عروضی آنها تطبیق کند. این ایراد بجاست. اما از طرف دیگر این نکته نیز ثابت است که در سنجش باید تا ممکن است میزان با موزون متناسب ومتساوی باشد. بنابراین اگر به جای اجزاء چهارهجائی در بحرهزج مثلاً اجزاء دو هجائی قرار دهیم و چنین میزانی معین کنیم:

فَعَلْ فع‌لن فَعَلْ فع‌لن فَعَلْ فع‌لن فَعَلْ فُع‌لن

شك نیست که این منظور بیشتر اجرا خواهد شد.

شرط دیگری که برای امثلهٔ اوزان ذکر کردیم این بود که شمارهٔ تکیه‌های کلمات و محل آنها در میزان و دراشعاری که طبق آن سروده می‌شود یکسان باشد.

اکنون ببینیم که در امثلهٔ عروض این شرط وجود دارد یا نه؟

در عروض فارسی که مبنای آن بر کمیّت هجاهاست ، تکیه در حکم قائمه‌ای است که چند هجا را گرد هم می‌آورد و به آنها صورت ترکیبی واحدی که جزء یا فعل عروضی خوانده می‌شود می‌بخشد .

این نکته را بخصوص در اوزانی که هجاهای آنها همه ازجهت کمیّت یکسانند می‌توان بخوبی دریافت . مثلاً دو بحرمتدارك مقطوع و رجز مقطوع‌الاجزاء هردو از هجاهای بلند (یا بقول عروض نویسان از اسباب خفیف) مرکب شده‌اند . اما اولی برچند « فع‌لن » ودومی برچند « مفعولن » تقطیع می‌شود ، وبنابراین دو وزن مختلف‌اند . علت این اختلاف وزن چنان که می‌بینیم در کمیّت هجاها یا در ترتیب آنها نیست . بلکه اختلاف از این‌جاست که در وزن اول دو هجای بلند یا دو سبب خفیف یك جزء ساخته‌است و حال آن که در وزن دوم از پیوستن سه سبب خفیف یك جزء حاصل شده است . به این سبب در دو شعر ذیل :

جانا در دل کردم کز مهرت برگردم (المعجم)

و

چون رفتی افکندی برخاکم ازخواری
وقت آمد بازآیی از خاکم برداری (مشتاق)

دو وزن مختلف وجود دارد زیرا در اولی روی هردو هجا یك تکیه است و در دومی هرسه هجا یك تکیه دارد ، و مثال آنها با تقسیم به اجزاء و تعیین محل تکیه از روی افاعیل عروضی چنین است :

۱) ـَ ـ | ـَ ـ | ـَ ـ | ـَ ـ |

۲) ـ ـَ ـ | ـ ـَ ـ | ـ ـَ ـ | ـ ـَ ـ

و اگر مثلاً شعر اول را بر وزن شعر دوم بخوانیم و تقطیع کنیم چنین می‌شود :

جانا در دل کردم کز مهرت برگردم

بروزن :

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن

و دراین حال هرصاحب ذوقی نادرستی این تقطیع را درمی‌یابد . عکس قضیه نیز صادق است یعنی شعر دوم را هم بر وزن اول نمی‌توان تقطیع کرد ، و این‌جا اختلاف میزان و موزون آشکارتر است :

چون رف تی اف کندی برخـا کم از خواری

فع‌لن فع‌لن فع‌لن فع‌لن فع‌لن فع‌لن

بنا براین ملاحظه می‌شود که شمارهٔ تکیه‌ها و موضع آنها در وزن شعر فارسی تأثیر دارد .

اکنون بحر رمل مخبون مقصور را از این نظر می آزمائیم . این وزن شامل چهـار جزء است : **سه فعلاتن و یك فعلن** . در هر جزء از مثـال عروضی یك تکیه وجود دارد که در سه جزءِ اول روی هجای ماقبل آخر (**لا**) و در جزءِ چهارم روی هجای آخر (**لن**) قرارمی گیرد. بنا براین اگر تقسیم این وزن به چهارجزء ، چنان که‌در عروض آمده‌است درست باشد باید بطور متوسط هر مصراع شعرفارسی که بر این وزن سروده شـده دارای چهـار تکیه باشد و مواضع تکیه‌ها نیز در میزان و موزون ، اگر نه به تحقیق ، لااقل به تقریب یکسان باشند . اما من آزموده‌ام که چنین نیست. برای‌این آزمایش غزل‌های سعدی را که به خوش‌آهنگی مشهوراست اختیار کردم . صد مصراع ازغزلهائی را که به وزن رمل‌مخبون مقصور سروده شده است مورد آزمایش قـرار دادم . مطلع غزل‌هائی که مورد این سنجش قرار گرفته از این قرار است :

۱- چه‌کند بنده که‌گردن ننهد فرمان را

۲- دوست دارم که بپوشی رخ همچون قمرت

۳- هرشب اندیشهٔ دیگرکنم ورای دگر

۴- ما در این شهر غریبیم و در این ملك فقیر

۵- ساعتی‌کز درم آن سرو روان باز آید [1]

تکیه‌هائی‌را که روی کلمات این صد مصراع قرار دارد شمردم وموضع آنهارا

۱- غزلیات سعدی . به تصحیح مرحوم فروغی ، چاپ تهران

تعیین کردم . مجموعاً در صد مصراع مذکور ٦١٨ تکیه وجود دارد یعنی بطور متوسط هرمصراع دارای بیش از شش تکیه است .

از این تجربه نیز این نتیجه بدست می‌آید که میزان حقیقی این وزن چنان که در عروض قرار داده‌اند چهار جزء با چهار تکیه نیست ، بلکه اگردرآن به چهار جزء قائل شویم سه جزء «فعلاتن» هر یك دارای دو تکیه است . اولی روی یکی از دوهجای اول (فعَ) ودیگری روی یکی ازدو هجای دوم (لاتن) و جزء سوم (فعلن) یك تکیه دارد .

اما اگر هرجزء را عبارت از چند هجا بدانیم که به وسیلهٔ یك تکیهٔ قوی به هم مربوطند، چنان که در علم موسیقی نیز معمولاً در هر میزان یك ضرب قوی وجود دارد ، آنگاه باید در وزن فوق به هفت جزء قائل شد و میزان آن را چنین قرار داد :

فعَ — لاتن — فعَ — لاتن — فعَ — لاتن — فعلن

∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ —

اختلاف فاحش دیگری میان اوزان شعرهای فارسی و عربی و قواعد عروض این دو زبان وجود دارد و این اختلاف در زحافات است .

زحافات در زبان عربی عبارتند ازتغییراتی که جایز است در وزنی واحد رخ دهد ، به این معنی که در یك قطعه شعر ممکن است مصراعی بر مثال سالم بحری و مصراع دیگر بر یکی از امثلهٔ مزاحف آن بحر سروده شود ؛ مثلاً در بحررجز مفاعلن و مفتعلن را که به خبن و طی از مستفعلن حاصل می‌شود می‌توان به جای مستفعلن بکار برد ، براین مثال :

بیاض شیب قدنصع	مفاعلن مستفعلن
رفعتهُ فما ارتفع	مفاعلن مفاعلن
اذا رای البیض انقمع	مفاعلن مستفعلن
من بین یأس وطمع	مستفعلن مستفعلن
لله ایـــام النخع	مستفعلن مستفعلن

یا لیتنی فیها جذع   مستفعلن مستفعلن

اخب فیها و اضع[1]   مفاعلن مفتعلن

و حال آن که در فارسی شاعر ناچار است میزانی را که در مصراع نخست اختیار کرده چه سالم وچه مزاحف تاآخرقطعه حفظ کند و اختیاراو در تغییروزن به مراتب کمتراز شاعر عرب است. مثلاً در وزنی که بر « مفتعلن مفاعلن ۲ بار » بنا شده باشد بعضی‌از شاعران ایران مانند خاقانی آوردن مفاعلن‌را به جای مفتعلن یا بعکس روا داشته‌اند[2] اما ذوق عمومی فارسی زبانان این تغییرجزئی‌را نیزنمی‌پسندد. دامنهٔ اختیارات شاعر عرب از این نیز وسیع‌تر است. مثلاً در شعر عربی ممکن است بعضی از اجزاءِ مصراعی را سالم و همان اجزاء را در مصراع دیگر مقصور یا محذوف آورد و به‌این طریق مصراع‌های غیرمتساوی سرود. براین مثال:

یا قتیلا من یده   میتاً من کمده

قدحت للشوق نارا   عینه فی کبده[3]

که بیت اول بر « فاعلاتن فاعلن ـ فاعلاتن فعلن » وبیت‌دوم بر « فعلاتن فاعلاتن ـ فاعلاتن فعلن » تقطیع می‌شود.

بنا براین ملاحظه می‌شود که اکثر زحافات در عروض فارسی اوزان مستقل تازه‌ای به وجود می آورد وحال آن که در عربی اختلافات و تغییرات مجاز را در وزن واحد نشان می دهد.

این نکته را همهٔ عروض نویسان ایرانی دریافته و متعرض آن شده‌اند. خواجه نصیرطوسی در معیارالاشعار می گوید: « قاعدهٔ لغت پارسی آن است که بیشتر تغییرات مستعمل را در همهٔ ابیات که در وزنی گویند به یك نسق استعمال

۱ـ عقدالفرید. جزء رابع ـ طبع مصر ص۶۰.

۲ـ کیسه هنوزفربه‌است با توازآن قوی دلم   چاره چه‌خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری
گرچه به موضع لقب مفتعلن دوباره شد   وزن ز قاعده نشد تا تو بهانه ناوری
(معیار الاشعار وعروض شهرستانی)

۳ـ عقد الفرید، جزء رابع، ص ۶۳.

کنند ، به خلاف عادت تازی گویان ؛ چه این لغت احتمال اختلاف بسیار نکند »[۱] وشمس قیس می گوید: « در جمیع صور اوزان ، اتفاق اجزاء و تناسب نظم ارکان و تعادل متحرکات و سواکن آن علت عذوبت شعراست. اما علت آن که این اختلافات دراشعار تازی متحمل است و موجب گرانی شعر نمی‌شود و در اشعار پارسی متحمل نیست و سبب گرانی شعر می گردد عالم السرّ و الخفیات داند و همانا هیچ آفریده را برسرّ آن وقوف نتواند بود . »[۲]

این گونه اختلافات میان شعر فارسی و عربی از همان آغاز ورود عروض به ایران مورد نظر ایرانیان قرار گرفته و دانشمندان ایرانـی در پی آن شده‌اند که قواعد خاصی متناسب با زبان فارسی و ذوق فارسی زبانان وضع کنند . از نکته‌ای که ابو ریحان در تفاوت میان فارسی و عربی بیان می کند و اصطلاح « عروضیان ایرانی » را در آن مورد می آورد می‌توان دریافت که در زمان او دانشمندان‌ایرانی قواعد خاصی برای اوزان شعرفارسی مدون کرده‌بودند.[۳] البته بسیاری ازاین‌قواعد که ظاهراً بیش از همه بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی[۴] در وضع یا کشف آنها کوشیده بودند منسوخ یا مردود شده ، اما بعضی‌ازآنها نیز باقی مانده‌است ، از آن جمله وضع مزاحفات بعضی از بحور در دوایر جداگانه که اختصاص به عروض فارسی‌دارد . این کار بسیار درست و بجاست و شمس قیس بیهوده کوشیده‌است که بر رد آن برهان بتراشد[۵] زیرا در فارسی رمل مخبون و رجز مطوی و هزج مکفوف اوزان مستقلی‌هستند که با سوالم همین بحور در یك قطعه شعر هرگز نمی آمیزند و بنا براین سزاوار است که آنها را در ردیف اوزان مستقل یعنی بحور قرار دهیم .

نکتهٔ دیگری که موجب دشواری قواعد این فن شده آن است که عروضیان قواعد عروض‌را باقواعد صرف زبان عربی درآمیخته‌اند. به‌این‌معنی که کوشیده‌اند همهٔ امثلهٔ اجزاءِ عروضی‌را باصیغه‌هائی که در کلمات عربی می‌توان‌یافت وفق بدهند.

۱ــ معیار الاشعار ، چاپ تهران ، ص۶۱ .

۲ــ المعجم ، چاپ دانشگاه ، ص۸۲ .

۳ــ والعرب لم تجمع بین ساکنین، و امکن فی سائراللغات وهی التی‌سماها عروضیوالفارسیة متحرکات خفیفة الحرکة (تحقیق ماللهند. ص ۶۶) .

۴ــ المعجم ، ص ۱۳۵ .

۵ــ المعجم ، ص ۶۶ وص۶۷.

برای اجرای این منظور هر گاه یکی از امثلهٔ عروضی بر اثر عمل یکی از زحافات ازشکل اصلی منحرف شده و به صورتی در آمده که با صیغ کلمات عربی مطابق نبوده است آن را به صیغه‌ای که هم وزن آن است تبدیل نموده‌اند.

مثلا در جزء مستفعلن چون حرف «س» به خبن ساقط شود متفعلن می‌ماند و آن را به مفاعلن تبدیل می کنند و هم‌چنین چون از مفاعیلن حرف «ی» به قبض ساقط گردد «مفاعلن» می‌ماند و فرا گرفتن این نکته که آیا مفاعلن در اصل متفعلن بوده و مخبون مستفعلن است یا مقبوض مفاعیلن خود دشواری دیگری برای متعلم ایجاد می کند.

اما همین قاعدهٔ زائد را نیز همه جا رعایت نکرده‌اند. مثلا چون به وسیلهٔ زحاف « زلل » از مفاعیلن « فاع » می‌ماند بایستی این کلمه را که از صیغ کلمات عربی نیست به «فعل» که هم وزن آن‌است تبدیل کرده‌باشند و نکرده‌اند.

ازاین همه گفتگو که در بارهٔ نقص‌ها و خطاها و دشواری های علم عروض و اختلاف میان اوزان شعر فارسی و عربی بمیان آمد یك نتیجه حاصل می‌شود و آن این است که اکنون برای بیان قواعد وزن در شعرفارسی باید دستگاه خاصی‌ایجاد کرد و راه تازه‌ای پیش گرفت. از همین مقدمات و دلایل نیزمعلوم می‌شود که در این‌راه تازه هیچ به استعانت از ادبیات عرب محتاج نیستیم وبلکه باید ازمقیدبودن به قواعد صرف ونحو وعروض عرب‌احتراز کنیم زیرا زبان فارسی زبان‌مستقلی‌است و چون با عربی هم نژاد و هم ریشه نیست میان قواعد وزن در این دو زبان نیز ارتباط و مشابهتی نباید جست و همچنانکه صرف و نحو فارسی بکلی از صرف و نحوعربی جداست، ممکن است قواعد نظم این دو زبان نیز از هم جدا باشند.

پس هدف دستگاه‌جدیدی که برای بیان قواعد اوزان فارسی بوجود می آید باید در درجهٔ اول احتراز از نقص‌ها وخطاهای علم عروض و در درجهٔ دوم سهولت فهم وحفظ آن باشد. برای نیل به دو مقصود فوق باید نکات زیرین در وضع قواعد جدید مورد توجه قرار گیرد:

۱ـ قرار دادن مبنای اوزان شعر فارسی بر کمیّت هجا و ترك مبانی قدیم که

متحرکات و سواکن و اسباب و اوتاد و فواصل باشند ؛ وبرهان نادرستی این مبانی درصفحات پیشین ذکر شد .

۲ـ ترك ازاحیف عروضی که اسامی نامأنوس آنها موجب نفرت ذهن‌فارسی‌ـ زبانان و قواعد آنها معضل ومعوج و نادراست ، و در هرحال بخاطر سپردن و بکار بستن آنها در کمال دشواری است .

۳ـ وضع اجزاء جدیدی برای اوزان به‌جای افاعیل عروضی به طریقی که این اجزاء جدید با طول کلمات زبان فارسی و تکیهٔ کلمات این زبان متناسب باشد .

٤ـ تعیین اجناس و انواع اوزان فارسی و متفرعات هرنوع و طبقه بندی اوزان متداول در شعر فارسی برحسب این قاعده .

٥ـ جدا کردن تغییرات مجاز از انواع اوزان که در کتب عروض بهم آمیخته است و تعیین حدود جوازات .

فصل سوّم

مبانی وزن شعر فارسی

اجزاء وزن

وزن نظم و تناسبی است در اصوات ؛ شعر از کلمات تشکیل می‌شود و کلمه مجموعه‌ای از اصوات ملفوظ است . پس « وزن شعر » حاصل نظم و تناسبی است که درصوتهای ملفوظ ایجاد شده باشد . برای تحلیل و تجزیهٔ وزن هر نوع شعر نخست باید الفاظ آن را که از اصوات متعدد مرکب است به اجزاءِ بسیط تجزیه کرد .

حرف

جزءِ بسیط و مشخص ومفارق را در اصوات ملفوظ « حرف » می‌خوانیم . مراد از قید « بسیط » در این تعریف آن‌است که نتوان آن را به اجزائی کوچکتر تقسیم کرد که بعضی از آنها با اجزاءِ دیگر قابل ترکیب باشد . مثلاً کلمهٔ دَر مرکب از سه جزء است . جزءِ اول آن همان‌است که در کلمات **دوش** و **داد** و **دم** و **دیر** نیز وجود دارد و آن « د » (d =) است . جزءِ دوم را در کلمات **شب** و **کم** و **لب** و **سگ** نیز می‌توان یافت و آن حرکت زبر یا فتحه (a =) است . جزءِ سوم در کلمات **یار** و **مور** و **روز** و **رخت** نیز یافت می‌شود و آن « ر » (r =) است . بجز این اجزاءِ سه گانه محال است که بتوانیم در کلمهٔ **دَر** جزئی پیدا کنیم که آن را در کلمات دیگر نیز بتوان تشخیص داد .

هر یك از این اجزاء بسیط است ، یعنی آنچنان که کلمهٔ **دَر** را به سه جزء تقسیم می‌توان کرد ، نمی‌توان هریك از این سه را باز به اجزاءِ کوچکتری قسمت کرد که قابل ترکیب با اصوات دیگر باشد . به عبارت صریحتر ، نمی‌توان نیمی ازجزءِ « د = d » را جدا کرد وجای دیگر بکار برد . همچنین اجزاءِ « زبر = a »

و « ر = r » نیز قـابل تقسیم به اجزائی که جداگانه در کلمات فارسی بکار برود نیستند .

بسیط بودن این اجزاء از نظر کیفیت استعمال آنها درترکیب اصوات ، یعنی ساختمان کلمات فارسی است ، اما هیچ یك از آنها درحقیقت بسیط نیستند بلکه هر جزء مرکب ازیك سلسله ارتعاشاتی‌است که گوش ما مجموع آنها را یکجا به‌صورت واحدی در می‌یابد .

اما قید « مفارق » ازآن جهت است که هر یك از این اجزاء به تنهائی میان دو کلمه فرق ایجاد می کند . مثلا در کلمات **دَر** و **سَر** اجزاءِ « زبر» (a =) و « ر » (r =) بـا هم یکسانند ، امـا مفارق این دو کلمه اجزاءِ « س » (s =) و « د » (d =) اند که با هم تفاوت دارند و کلمات **سر** و **در** را از هم متمایزمی کنند.

دو کلمهٔ **دَر** و **دُر** در یك جزء بـا هم اختلاف دارند که در یکی « زبر » (a =) و در دیگری « پیش » (o =) است . کلمات **دَم** و **دَر** نیز در دو جزء یکسان و در جزءِ سوم متفاوتند و این جـزء در یکی « ر » (r =) و در دیگری « م » (m =) است . پس هر یك از اجزاءِ سه گانه که در کلمهٔ **دَر** تشخیص دادیم گذشته ازآن که بسیط و از اجزاءِ دیگرمشخص‌است مفارق‌این کلمه ازکلمات دیگر نیز می باشد .

هر گاه این صفت در دو جزء وجود نداشته باشد ، یعنی دو جزء از اصوات ملفوظ در عین آن که هردو بسیط و با هم متفاوت هستند میان معانی دو کلمه فرقی ایجادنکنند آنها را ازهم متمایز وهریك را واحد یا جزءِ مستقلی نمی‌توان خواند . مثلا در فارسی حرف « ن » به دو طریق تلفظ می‌شود ؛ یکی در کلماتی مـانند **جان** و **نماز** که هنگام ادای آنها سر زبان به پشت دندانهای پیشین بالا می‌چسبد ، دیگر در کلماتی مـانند **چنگ** و **بانگ** که در تلفظ آنها پشت زبان بـا میان کام تلاقی می‌یابد . پس این دو حرف از جهت چگونگی حدوث با هم اختلاف دارند . ادراك سمعی ما نیز از این دونوع « ن » یکسان نیست ، به این معنی که در نوع دوم غنّه بیشتر است یعنی آواز بیشتر در حفرهٔ بینی می‌پیچد . امـا آنهـا را در فارسی دو

حرف مختلف نمی‌توان خواند ، زیرا که در کلمات فارسی هرگز ممکن نیست که این اختلاف تلفظ میان معانی دو کلمه فرقی پدید آورد. به عبارت دیگر، درفارسی نمی‌توان دو کلمه یافت که تفاوت آنها درمعنی تنها برتفاوتی که درتلفظ این حرف است مبتنی باشد.

اصطلاح حرف را این‌جا در مقابل اصطلاح علمی Phonème بکار می‌بریم . این لفظ برای معنی مقصود ما مناسب نیست ، زیرا که در زبان فارسی معنی‌های متعدد مختلف دارد که موجب اشتباه می‌شود . یکی از معانی آن «سخن» است در عبارت « حرف زدن » . دیگر معنی کلام و عبارت می‌دهد ، چنان که در این شعر حافظ :

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است   با دوستان مروت ، با دشمنان مدارا

دیگر به معنی یکی از انواع سه گانهٔ کلمه است (اسم ، فعل ، حرف). دیگر به معنی نام اجزاء کلمه است (مانند حرف الف) . دیگر شکل نوشتن هر یك از این اجزاء را بیان می کند ، و آخرین معنی آن صورت ملفوظ یا صوت اجزاء کلمه است . مراد ما این‌جا تنها معنی اخیر است . اما لفظ «حرف» در این مورد خاص نیز در اصطلاح قدمای ما با آنچه این‌جا منظور است درست یکسان نیست ؛ زیرا که در صرف ونحو عربی و دستور فارسی بعضی از اجزاء لفظ مشمول تعریف «حرف» می‌شود و بعضی دیگر ، مانند مصوتهای مقصور یا حرکات ، در شمار حروف نمی‌آید و از عوارض آنها بشمار می‌رود.

این همه اختلاف و ابهام برای اصطلاح علمی که لازمهٔ آن صراحت و دقت در حکایت از معنی مقصود است مناسب نیست . کلمهٔ « فونم » در زبانهای خارجی نیز لفظی جدیداست که برای این معنی خاص در قرن اخیر وضع شده است [۱] و حال آن‌که در آن زبانها نیز کلماتی که معنی عام « حرف » از آنها برآید وجود داشته‌است و هنوز هم هست .

در فارسی اگر بخواهیم از این ابهام بپرهیزیم و اصطلاحات علمی زبان‌شناسی را صریح و دقیق بیان کنیم یا باید همان اصطلاح مشترك زبانهای خارجی را بپذیریم و «فونم» بگوئیم ، یا اگر کلمات خارجی را نمی‌پسندیم باید لفظی وضع کنیم که معانی دیگر از آن در ذهن‌ها نباشد . کلمهٔ فونم از

---

۱ - این کلمه نخستین بار در سال ۱۸۷۶ در زبان فرانسه بکار رفته و بعدها زبانهای دیگر آن را اقتباس کرده‌اند . رجوع شود به :

A. Dauzat, Dictionnaire éthymologique

ریشهٔ یونانی ـ Phon به معنی بانگ و آواز اخذ شده‌است . به‌قیاس آن ممکن است در فارسی لفظ «واك» را که در کلمهٔ «پژواك» (به معنی انعکاس صوت) وجود دارد و با کلمات واژه و آوا و آواز هم‌ریشه‌است برای این معنی بکاربرد.

اما من این‌جا از استعمال الفاظ جدید پرهیز کردم ، تا مبادا وحشتی که از غرابت لفظ در ذهن بعضی از خوانندگان ایجاد می‌شود ایشان‌را از توجه به مطلب باز دارد .

دربارهٔ تعریف «حرف» (Phonéme) رشتهٔ بحث دراز است و این جا مجال آن نیست زیرا که آن فصلی از « علم حروف » (Phonétique) است . اما برای بحثی که ما در پیش داریم این مقدار کفایت است [1] .

در کتب صرف و نحو عربی و فارسی به تعریف حرف نپرداخته‌اند ، اما از اوصافی که برای حروف عربی و فارسی ذکر کرده‌اند و مباحثی که در این باب آورده‌اند می‌توان دریافت که بعضی از حرفهای مصوت را از جملهٔ حرف نشمرده بلکه از اعراض حرف قرارداده‌اند و ازاین‌جاست که در شناختن هجا (یا مُقطَّع = Syllabe) نیز توفیق نیافته‌اند و در این باب بعد گفتگو خواهیم کرد .

مصوت و صامت

معمولا حروف ، یعنی اجزاءِ اولی کلمه را به دو گروه مصوت (Voyelle) وصامت (Consonne) تقسیم می کنند . تعیین حد این دو گروه و آوردن تعریفی که جامع و مانع باشد برای هر یك از آنها بسیار دشوار است و علمای فونتیك و فونولژی در این باب بحث فراوان کرده‌اند .

این‌جا مجال ورود در این بحث نیست امـا می کوشیم که به اختصار تمام وجوه تمایز این دو گروه را بیان کنیم .

هنگامی که حرف « آ » را تلفظ می کنیم جریان هوا از ریه به گلومی‌رسد و تارآواها را می‌لرزاند. این لرزه ها به هوای دهان می‌رسد و بی آن که گذر گاه آن در نقطه‌ای بسته یا تنگ شود از میان لبهای گشاده بیرون می آید . پس ، از جملهٔ خصوصیات ادای این حرف لرزهٔ تارآواها و گشادگی دهان‌است به طریقی

---

۱ ـ خواننده‌ای که بخواهد بیش از این بداند می‌تواند به کتابهای مربوط که در آخر کتاب فهرست آنها داده شده‌است مراجعه کند .

که هوای لرزان در طی گذر خود به هیچ تنگنا یا سدّی برنخورد.

اکنون اگر حرف «اَ» را تلفظ کنیم می‌بینیم که همان خصوصیات در ادای این حرف وجود دارد با این تفاوت که شکل زبان و لب‌ها و درجهٔ گشادگی دهان فرق می‌کند. این تفاوتهاست که انواع مختلف مصوت را بوجود می‌آورد.[1]

بنابراین مصوت عبارت‌است از صوتی آوائی[2] که در ادای آن هوا باجریانی مداوم از گلو و دهان می‌گذرد، بی‌آن که به سدّی برخورد کند یا از تنگنائی بگذرد که براثر سایش با اطراف آن صوت شنیدنی دیگری حادث شود.[3]

کلیهٔ حروف دیگر که دارای این صفات نیستند از گروه «صامت» شمرده می‌شوند.

اصطلاحات «مصوت»، و «صامت» درزبان عربی در کتب فلسفه به‌همین معنی آمده‌است و ظاهراً کلمهٔ اول ترجمهٔ اصطلاح یونانی Phōneénta ودومی ترجمهٔ کلمهٔ áphōna است. قدیمترین جائی که در آن به این اصطلاحات برمی‌خوریم «کتاب الموسیقی» فارابی‌است

پس از آن در کتاب «مخارج الحروف» ابوعلی سینا این اصطلاحات آمده‌است[4]. در کتب صرف ونحو عربی درمقابل «صامت» و «مصوت»، دواصطلاح «حرف» و «حرکت» قرار دارد. به این طریق کلمهٔ «حرف» به معنی «صامت» بکاررفته ومصوتها را شامل نمی‌شود. اما مصوتهای ممدود را نیز جزء «حروف» یعنی «صامتها» شمرده و «حرف مدّ» خوانده‌اند. علت این امر ظاهراً آن‌است که در زبان عربی بیش از سه مصوت وجود ندارد (فتحه، ضمه، کسره) و از اشباع آنها سه مصوت دیگر حاصل می‌شود که با مصوتهای مقصور (یا حرکات) تنها از جهت امتداد تفاوت دارند. در خط عربی حروف (ا ـ و ـ ی) فقط نشانهٔ امتداد مصوت ماقبل است وبه این سبب «حرف مد» خوانده شده‌اند. دانشمندانی که با فلسفه وشعبهٔ موسیقی‌آن سر وکارداشته‌اند این‌تقسیم رانپذیرفته و اصطلاح

1- J. Marouzeau, La linguistique, 1944, p.11.

2- Sonore (فرانسه) Voiced (انگلیسی)

3- D. Jones, An outline of English phonetics, 6th Ed., p.23.

۴ ـ مخارج الحروف. انتشارات دانشگاه تهران. تصحیح و ترجمهٔ مؤلف این کتاب - ۱۳۳۳.

«حرف» را عام شمرده‌اند. ابوعلی سینا دراین باب تصریح می‌کند: «انت تعلم ان‌الشعر کلام مؤلف من حروف؛ و یعنی بالحرف کل مایسمع بالصوت حتی الحرکات»، و پس از تقسیم حروف به «صامت» و «مصوت» این گروه اخیر را نیز به دو نوع مقصور و ممدود تقسیم کرده می‌گوید: «و علمت انها اماالمقصورة و هی‌الحرکات، و اما الممدودة وهی‌المدات»[۱].

خواجه نصیرطوسی نیز، که پیرو ابوعلی‌سیناست، همین تقسیم را پذیرفته‌است ومی‌نویسد: «اجزاء لفظ حروف باشد وحروف صامت بود یامصوت... و مصوت یا ممدود بود و آن حروف مد بود یا مقصور و آن حرکات بود[۲]».

همین معنی را خواجهٔ طوسی در معیارالاشعار تکرار کرده‌است: «در علوم دیگر تقریر کرده‌اند که حروف در اصل دونوع بوده‌است: یکی مصوت و یکی مصمت؛ و مصوت یا مقصور است یا ممدود؛ ومقصور حرکات باشد مانند ضمت و فتحت وکسرت و ممدود حروف مد که اخوات آن حرکات باشند، چه هریکی از اشباع یکی از آن حرکات تولد کند. و حروف مصمت باقی حروف است؛ و واو و الف و یا هر یك به اشتراك بر دو حرف افتد: یکی مصوت که حروف مد مذکوراست وآن حروف جز ساکن نتوانند بود؛ و دیگر مصمت که هم متحرك باشند و هم ساکن؛ و اما مصمت در واو و یاء ظاهر است. و اما در الف مصمت را همزه نیز خوانند[۳]».

حروف فارسی دری

چون بحث ما در این کتاب دربارهٔ قواعد وزن فارسی دری است و نخستین آثار منظومی که از این‌زبان در دست داریم متعلق به قرون اولیهٔ اسلامی است باید تا آنجا که می‌توانیم حروف و اصوات معمول در این زبان را مقارن زمانی که نخستین نمونه‌های شعر را در دست است بشناسیم، و سپس به تحول هر یك از آن حروف و تبدیل آنها به‌صورتی که اکنون درفارسی درسی[۴] معمول است اشاره کنیم.

---

۱ ـ کتاب الشفاء. نسخهٔ خطی متعلق به آقای مشکوة استاد دانشگاه تهران.

۲ ـ اساس الاقتباس. انتشارات دانشگاه تهران. ص۵۹۵.

۳ ـ معیارالاشعار، چاپ تهران، ص ۱۱ و ۱۲.

۴ ـ مراد از اصطلاح «فارسی درسی» شیوهٔ تلفظ و استعمال کلمات و جمله‌هاست به طریقی که هنگام خواندن نظم و نثر بکار می‌رود و در مدرسه‌ها به شاگردان می‌آموزند. و پیداست که این شیوه بانحوهٔ تلفظ و تعبیر درمحاورهٔ عادی نقاط مختلف کشور اختلاف‌دارد.

قدیمترین سندی که دربارهٔ حروف فارسی و شیوهٔ تلفظ این زبان در دست هست اشاراتی است که در کتاب سیبویه (متوفی ۱۸۳) آمده‌است.

سیبویه در «باب اطراد الابدال فی‌الفارسیة» سه حرف صامت و یك حرف مصوت (حرکت) فارسی را که در عربی نبوده[1] و هنگام استعمال کلمات فارسی در عربی به حروف مشابه تبدیل می‌شده‌است ذکر می کند. این حروف عبارتند از:

۱ـ حرفی که میان کاف و جیم است و در عربی به جیم بدل شده زیرا که به جیم نزدیك بوده؛ و چاره‌ای جز ابدال آن نداشته‌اند زیرا که آن حرف از جملهٔ حروف ایشان نبوده‌است، مانند: جربز و آجر و جورب. و گاهی آن حرف را به قاف بدل می کرده‌اند زیرا که آن نیز به تلفظ حرف مزبور نزدیك بوده است.[1] و بعضی می گویند قربز (کلمهٔ فارسی گربز است).

۲ـ حرفی را که در زبان فارسی هنگام وصل کلمات به‌جا نمی‌ماند(می‌افتد) نیز به جیم بدل می کنند، مانند: کوسه وموزه. زیرا که این‌حرف در زبان‌ایرانیان حذف می‌شود و گاهی به همزه و گاهی به یاء تبدیل می‌یابد، وچون به این حرف مبدل شد شبیه اواخر کلمات عربی نیست و از این رو مانند حرفی شمرده می‌شود که در زبان ایشان نباشد. وآن را به جیم بدل می کنند زیرا که جیم به یاءنزدیك است و یـاء نیز در آخر قرار می گیرد، و چون چنین است این را بـدل از آن می آورند چنانکه آن بدل از کاف نیز می آید، و جیم را مقدم می‌شمارند زیرا که آن بدل است از حرفی فارسی که میان کاف وجیم است. و گاهی قاف

۱ـ باید توجه داشت‌که تلفظ حرف جیم در زبان سیبویه یعنی عربی معمول در زمان او باتلفظ «گاف» بسیار نزدیك بوده است و این معنی را از وصفی که سیبویه از چگونگی حدوث حرف جیم و ذکرمخرج آن کرده‌است می‌توان دریافت. وی در ضمن توصیف‌حروف عربی می‌نویسد: «ومن وسط اللسان بینه(ای‌بین‌الکاف) وبین وسط‌الحنك‌الاعلی مخرج‌الجیم والشین والیاء». قید این‌که مخرج حرف جیم میان مخرج‌کاف وشین‌قراردارد و ازمیان کام ادا می‌شود بخوبی حاکی است که تلفظ آن باتلفظ امروزی جیم تفاوت بسیار داشته و با تلفظ «گاف» بسیار نزدیك بوده است، این نکته را جرجی زیدان نیز دریافته است و می‌گوید: یستفاد من ترتیب الحروف فی‌کتاب العین ان‌الجیم کانت تلفظه کالکاف‌الفارسیة (تاریخ آداب‌اللغةالعربیة ـ مطبعة الهلال ـ ۱۹۳۰ ـ الجزءالثانی ـ ص ۱۲۲)

در آن داخل می کنند چنانکه در اول (کلمه) نیز در می آید ، و بعضی می گویند : **کوسَق** و بعضی **کرَنق** و بعضی **قرَنق** ...

۳ - حرفی را که میان باء و فاء است به فاء بدل می کنند . مانند **فِرِند** و **فُندق** . و گاهی آن را به باء بدل می کنند ، زیرا که این حروف همه بهم نزدیک هستند . پس بعضی می گویند برند ...

٤ - از این جمله است تغییر حرکتی که در کلمات **زَور** و **آشوَب** هست . در عربی می گویند **زُور** و **آشوُب** و این فاسد کردن‌است زیرا که آن حرکت در زبان ایشان نیست[1] ...

پس از سیبویه ، ابوعبدالله حمزة بن الحسن الاصفهانی (متوفی در حوالی سالهای ۳۵۰ - ۳٦۰) در «کتاب التنبیه علی حدوث التصحیف» دربارۀ حروف فارسی اطلاعاتی می‌دهد . وی هشت حرف فارسی را که در حروف عربی وجود نداشته است می‌شمارد . از این قرار:

۱ - حرفی که میان باء وفاء است، وقتی که می گوئی «پا» (رِجل) و «پنیر» (جُبن) .

۲ - حرفی که آن نیز میان باء وفاء است ، و این وقتی است که می گوئی «لف» (یعنی الشفه) ، و چون می گوئی «شف» (یعنی اللیل) .

۳ - حرفی که میان جیم و صاد است ، وقتی که می گوئی « جراغ » (یعنی السراج) و چون می گویی «جاشت» (یعنی الغداء) .

٤ - حرفی که میان جیم و زای‌است ، چون می گوئی «واجار» (یعنی السوق) و چون می گویی «هوجستان» (یعنی خوزستان) .

٥ - حرفی که میان کاف و غین است ، وآن حرف اول کلمۀ « گازر » است (لفارسیة القصار) و در اول کلمۀ « گچ» (لفارسیة الجص) .

٦ - حرفی که میان خاء و واواست، دراول کلمۀ «خرشید» (لفارسیة الشمس) و خرم (لفارسیة النوم) .

---

۱ - الکتاب . سیبویه . چاپ بولاق . جلد دوم . ص ۳٤۲ .

۷ - حرفی که به واو شبیه است در حرف دوم کلمهٔ «نو» (لفارسیة الجدید) و «بو» (لفارسیة الرایحة).

۸ - حرفی که به یاء شبیه است در حرف دوم کلمهٔ «سیر» (لفارسیة الشبعان) و در حرف دوم کلمهٔ «شیر» (لفارسیة الاسد).[۱]

دیگر از مآخذی که دربارهٔ تلفظ حروف فارسی داریم کتاب «مخارج الحروف» ابوعلی سیناست. وی بخش پنجم این رساله را به «حرفهائی که در زبان تازی نیست» اختصاص داده و آنجا از حروف خاص فارسی که در عربی نیست چهار حرف ذکر کرده است. بدین قرار:

۱ - حرفی که به جیم مانند است و در گفتار ایرانیان چون بگویند «چاه» شنیده می‌شود...

۲ - شین زائی که در زبان فارسی چون بگویند «ژرف» شنیده می‌شود...

۳ - دیگر فاء که نزدیك به همانند شدن با باء است ودر زبان ایرانیان چون بگویند « فزونی » واقع می‌شود. فرق آن با باء دراین است که حبس آن تام نیست، و فرق آن با فاء این که تنگی مخرج آواز در لب این‌جا بیشتر است و فشار هوا شدیدتر، چنانکه نزدیك می‌شود که در سطح نرم درون لب لرزه‌ای پدید آید.

۴ - و ازاین جمله‌است باءِ مشدد که در زبان فارسی چون بگویند «پیروزی» واقع می‌شود و آن از فشردن لبان بقوت در هنگام حبس و سخت کندن و سخت راندن هوا حادث می‌شود.[۲] بدیع‌الزمان نطنزی (متوفی ۴۹۷ یا ۴۹۹) در کتاب الخلاص یا دستوراللغة حروف خاص فارسی را که در عربی نیست شش حرف دانسته است: پ - چ - ژ - گ - ف - خو.[۳]

---

۱ - کتاب التنبیه علی حدوث التصحیف - نقل از نسخه‌ای که آقای مجتبی مینوی از روی نسخهٔ منحصر متعلق به کتابخانهٔ مروی نوشته‌اند. ورق a۲۲ تا a۲۳.

۲ - مخارج الحروف - شیخ الرئیس ابوعلی سینا. سابق‌الذکر

۳ - دستور اللغة - نسخهٔ خطی متعلق به کتابخانهٔ لغت نامه - مکتوب در ۵۹۲ صفحهٔ آخر: «والحروف التی لاتدخل العربیه‌ستة، وهی پ، چ، ژ، گپ، ۋ، خو.

صاحب کتاب دستور دبیری می‌نویسد: چند حرف است در زبان پارسی که در زبان تازی نیست چون «پ» و «ژ» و «ڤ» و «گ» . این هر یك را به سه نقطه علامت کند تا اشتباهی نیارد . (ص۵)

خواجه نصیر طوسی نیز در معیارالاشعار اطلاعات دقیقی دربارهٔ بعضی از حروف خاص فارسی بدست می‌دهد. عین عبارات او این‌است :

« ... پنج حرف مصمت دیگر در این لغت (فارسی) زیادت شود و آن پ ،چ، ژ ، ڤ ، گ است ؛ و دوحرف مصوت ممدود که یکی از آن حرفی است که میان ضمت و فتحت باشد چنان که در لفظ « شور » افتد که به تازی « مالح » باشد . و دیگر حرفی که میان فتحه و کسره باشد چنانکه در لفظ «شیر» باشد که به تازی « اسد » باشد و این حروف را در تازی بکار دارند و آن را امالت خوانند . اما از اصل لغت نشمرند . . . و حرفهای دیگر باشد که هم از ترکیب دو حرف حادث شود . مثلا چنانکه از ترکیب یکی از حروف مد با غنّت نون در لفظهای دون و دین و دان و امثال آن‌افتد ، که بر وزن دو و دا و دی باشد . و چنانکه از ترکیب یکی از حروفی که مخرج آن آخر کام باشد با حرف واو باشد در لفظ خوش . و در بعضی لغات عجم در لفظ دُرغویش که به جای درویش گویند و درلفظ گُوَس (حاشیه : به زبان کرمانی) که به‌جای بس گویند واقع باشد .[۱]»

بعضی از لغویان دیگر عرب نیز مطالبی در بارهٔ حروف غیر عربی ، گاه با تصریح به‌این که فارسی است و گاه بی‌آن ، نوشته‌اند که بعضی از آنها نقل همان مطالب سیبویه است و بهر حال اطلاعات بیشتری را در بر ندارد . از آن جمله است ابن درید (متوفی ۳۲۱) صاحب کتاب «جمهرة اللغة» که از جملهٔ حروف غیر تازی

---

۱ ـ از نسخهٔ خطی معیارالاشعار که باخط مؤلف متابله شده است. نسخهٔ عکسی متعلق به آقای مجتبی مینوی.

در بارهٔ دوحرف مصوت مذکور در فوق خواجه‌نصیر در همین کتاب جای دیگر توضیح می‌دهد : حرفی که به واو ماند درکور وشور ـ وحرفی که به‌یاء ماند در دیرو زیر. (معیارالاشعار . چاپ تهران . ص ۱۹۴)

حرف «میان باء و فاء» را ذکر می کند و کلمهٔ «پور» را مثال می آورد[۱]. دیگر ابومنصور جوالیقی (متوفی ٥٤٠) در کتاب «المعرب» که مطالب او در این باب از سیبویه مأخوذ است[۲].

کتاب دیگری که در آن اطلاعاتی از حروف فارسی می‌توان یافت «المعجم فی‌معائیر اشعارالعجم» تألیف شمس قیس رازی (نیمهٔ اول قرن هفتم) است. این مؤلف در باب دوم از قسم دوم کتاب خود در ضمن ذکر حروف قافیه نکاتی دربارهٔ تلفظ حروف فارسی آورده‌است. از این قرار :

۱ - جیم اعجمی چون چراغ و چاکر[۳].

۲ - کاف اعجمی که در وصل بدل همزهٔ ملینه در لفظ آرند چنانکه بندگک و بندگی و بندگان و دایگک و دایگی و دایگان[۴].

۳ - فاءِ اعجمی - «حرف تلّون و آن باء و الف و میمی است که در اواخر الوان معنی تلّون فایده دهد ، چنانکه سرخ بام و سیاه بام ، و بعضی فاءِ اعجمی در لفظ آرند. گویند سرخ فام و سیاه فام[۵].

٤- ذال معجمه، هردال که ما قبل آن یکی ازحروف مد و لیّن است چنانکه باذ و شاذ و سوذ و شنوذ و دیذ و کلیذ ، یا یکی از حروف صحیح متحرك است چنانکه: نمذ و سبذ و دذ همه ذال معجمه‌اند[۶].

ضمناً شمس قیس بعضی حروف عربی را که در فارسی دری نیست ذکر

---

۱ - جمهرة اللغة . لابی بکرمحمد بن الحسن بن دریدالازدی. چاپ حیدرآباد دکن. سنهٔ ۱۳۴۴ ه . ص ۴ .

۲ - المعرب من الکلام الاعجمی علی حروف المعجم . لابی منصور الجوالیقی. چاپ قاهره - ۱۳۶۱ - ص۶-۱۰

۳ - المعجم . ص ۲۱۱.

۴ - ایضاً ص ۲۲۲ .

٥ - المعجم . ص ۲۲۴ - توضیحاتی که در ذیل این صفحه از مرحوم قزوینی‌وآقای مدرس رضوی داده شده درست نیست . مراد از فاء اعجمی چنان‌که درصفحات بعد خواهد آمد «و» فارسی است که در خط عربی به صورت فاء با سه نقطهٔ فوقانی نوشته می‌شود.

٦ - ایضاً . ص ۲۱٤.

می کند . از این قرار : حرف ثی ، حرف حی [1] حروف صاد و ضاد و طاء و ظاء و عین و قاف[2].

در مقدمهٔ فرهنگها نیز گاهی به ذکر حروف خاص فارسی وحروفی که در فارسی نیست پرداخته‌اند . از آن جمله در برهان قاطع چنین آمده است : «بنای کلام فارسی بر بیست و چهار حرف است . چه هشت حرف که ثقیل بوده ترک کرده‌اند و آن ثاء و حاء و صاد وضاد و طاء وظاء وعین وقاف است . وچهار حرف دیگر که خاصهٔ عجمان است داخل نموده‌اند و آن پ و چ و ژ و گ باشد ... و امتیاز میان چهار حرفی که خاصهٔ فارسیان است برسه نقطه باشد . »[3]

از مآخذی که ذکر کردیم ، بجز برهان قاطع که نکتهٔ تازه‌ای دربرندارد، می‌توان در بارهٔ تلفظ فارسی دری میان قرون دوم تا هفتم اطلاعاتی بدست آورد و حروف ملفوظ این زبان را چنین طبقه بندی کرد :

حروف مصوت ساده :

مصوتهای کوتاه

۱ ـ a (زبر در فارسی و فتحه در عربی) چنانکه در کلمات **بد** ، **تن** ، **شلغم**، **اگر** ، هست .

۲ـ e (زیر در فارسی و کسره درعربی) چنانکه در کلمات **بهشت** ، **سرشك** ، **سرشت** ، هست .

۳ ـ o (پیش در فارسی و ضمه در عربی) چنانکه در کلمات **شتر** ، **شخم** ، **تخم** ، هست .

مصوتهای بلند

٤ ـ ê (یاءِ مجهول که در خط فارسی مانند یاء نوشته می‌شده‌است) این حرف را حمزهٔ اصفهانی در کتاب‌التنبیه با تعریف «حرفی که به یاء شبیه‌است» ذکر

---

۱ ـ المعجم . ص ۲۱۱.

۲ ـ أیضاً . ص ۲۲۱.

۳ ـ برهان قاطع . چاپ بمبئی ۱۲۵۹ . ص ٤.

می کند و کلمات فارسی **سیر** (ضد گرسنه) و **شیر** (جانور درنده) را مثال می آورد. خواجه نصیرطوسی آن را با عبارات «حرفی که میان فتحه و کسره باشد» و «حرفی که به یاء ماند» وصف می کند و کلمات شیر (به تازی اسد) و دیر و زیر را مثال می آورد.

۵ - ô (واو مجهول، کـه در خط فارسی مانند واو نوشته می‌شود) سیبویه می‌نویسد کـه این حرف در زبان تازی نیست و آن را به حرف دیگر (که واو ماقبل مضموم است) بدل می کنند و کلمات **زور** و **آشوب** را مثال می آورد. حمزهٔ اصفهانی آن را «حرفی که به واو شبیه است» شمرده و کلمات فارسی **نو** (به معنی جدید) و **بو** (به معنی رایحه) را برای آن مثال آورده‌است. خواجه نصیرمی گوید: «حرفی است که میان ضمه و فتحه باشد چنانکه در لفظ **شور** افتد که به تازی مالح باشد، و جای دیگر آن را حرفی که به «واو» ماند دانسته و کلمات **کور** و**شور** را برای مثال ذکر می کند.

تلفظ این دوحرف در فارسی‌دری از چند قرن پیش تغییر یافته و به «واو» و «یاء» معروف بدل شده‌است. تاریخ این تحول بیقین معلوم نیست، و همچنین نمی‌دانیم که نخست در کدام یك از نقاط ایران این تحول روی داده‌است. شاعران قرون چهارم تا هفتم واو و یاء مجهول را با واو و یاء معروف قافیه نمی کرده‌اند و از همین‌جا پیداست که تلفظ آنها به حدی متفاوت بوده که شنوندگان به‌آسانی آن تفاوت را درمی‌یافته‌اند.

خواجه نصیر در ذکرحروف وحرکات قوافی می گوید: «**یاء** که درخطاب باشد مثلا گوئی **تو در این سخنی**، یا در صفت چنانکد در لفظ **خوش سخنی**، یا در نسبت چنانکه در **شهری** دیگر باشد، و شبه به یاء که در نکره آید، مثلا گوئی **سخنی از سخنها** یا در تقدیر فعل چنانکه گوئی **اگر گفتی** و **کاشکی گفتمی** و **بخواب دیدم که گفتمی** دیگر. و این دو حرف باشد و یکی گرفته‌اند»[1].

به هرحال، چنانکه خواهیم گفت، در وزن شعر فارسی تنها امتداد مصوتها

۱- معیارالاشعار. چاپ تهران. ص۱۹۷-۱۹۸

معتبر است نه صوت یا زنگ خاص آنها ، و تغییری که در تلفظ این حروف رخ‌داده در امتداد آنها تغییری ایجاد نکرده‌است ، زیرا چنانکه خواجه نصیر تصریح کرده این دو مصوت ممدود بوده و به دو مصوت ممدود معروف بدل شده‌است ، بنابراین تحول مزبور در وزن اشعار سخنوران قرون نخستین تغییری پدید نیاورده است.[1]

۶ - ā (حرف مد یا الف ما قبل مفتوح) چنانکه در کلمات **باد** ، **راه** ، **دار** می‌آید .

۷ - ī (یای ماقبل مکسور) چنانکه در کلمات **پیر** و **بینی** می‌آید .

۸ - ū (واو ماقبل مضموم) چنانکه در کلمات **نوش** و **موش** و **خو** می‌آید .

سه مصوت اخیر همیشه بلند (ممدود) است مگر آن که بعد از آنها مصوتی دیگر بیاید ، و تفصیل این معنی در ضمن تقطیع شعر گفته خواهد شد .

نکته‌ای که ذکر آن در این‌جا ضروری است آن است که میان مصوتهای ممدود فارسی و عربی تفاوتی اساسی هست که به طنین یا زنگ (timbre) آنها ارتباط دارد . در عربی مصوتها از حیث محل حدوث و زنگ صوت سه نوع است (فتحه ، ضمه ، کسره) و سه حرف مدّ درست از همین مخارج ادا می‌شود و همان زنگ را دارد وتفاوت آنها جز در امتداد نیست .

ابوعلی سینا در رسالهٔ مخارج الحروف برای هر حرکت با مصوت ممدود مربوط به‌آن (یعنی فتحه والف - کسره و یاء - ضمه و واو) وصف واحدی آورده و دربارهٔ اختلاف یك فرد هر یك از این سه جفت با فرد دیگر همان جفت گفته است: «این قدر بیقین می‌دانم که الف ممدود مصوت در زمانی بیشتر ، یا دوبرابر زمان فتحه واقع می‌شود و زبر در کوچکترین زمانی که در آن انتقال از حرفی به حرف دیگر ممکن باشد . ونیز چنین است نسبت واو مصوت به ضمه و یاء مصوت به کسره[2].»

---

۱ - تلفظ اصلی این دوحرف هنوز درتاجیکستان و افغانستان وبسیاری از لهجه‌های ایران باقی است . ۲ - مخارج الحروف . چاپ دانشگاه. ص۷۳.

در این باب همهٔ دانشمندانی که در علم حروف عربی تحقیق کرده‌اند اتفاق نظر دارند[۱] یعنی مصوتهای زبان عرب سه مخرج بیشتر ندارد و از هر مخرج دو صوت ادامی‌شود که یکی مقصور و دیگری ممدود است. پس فرق ضمه و واو ماقبل مضموم در آن زبان تنها این است که دومی دو برابر اولی امتداد می‌یابد. درزبان فارسی چنین نیست یعنی هم مخرج و هم زنگ این دو مصوت با هم متفاوت است و تنها تفاوت امتداد نیست که میان آنها فرق ایجاد می کند. به‌این طریق مصوت‌های اصلی فارسی دارای شش مخرج مختلف است که از حلق به جلو دهان عبارتند از:

ī e a ā o ū

رسم خط عربی که در فارسی متداول شده این شبهه را ایجاد کرده که از این حیث دو زبان فارسی و عربی یکسان است و بسیاری از خاورشناسان هم دچار این اشتباه شده‌اند. از آن جمله کرامسکی درمقالهٔ «تحقیق در تلفظ فارسی جدید» سه مصوت اصلی برای فارسی شمرده و سه مصوت بلند را صورت ممتد همان سه مصوت کوتاه دانسته و باآن که در این باب بحثی مفصل آورده نتوانسته‌است از این اشتباه بگذرد[۲].

تروبتسکوی در کتاب «اصول علم تلفظ حروف» ضمن بحث از دستگاههای گوناگون مصوتها درزبانهای مختلف، اشاره کرده‌است که «درفارسی‌جدیدتفاوت میان زنگ مصوتهای کوتاه با زنگ مصوتهای بلندچنان شدید است که ممکن است مصوتهای این زبان را شش حرف مختلف شمرد و تفاوت امتداد میان ū و ā و ī را با o و a و e اصلی‌نپنداشت. اما البته این فرض مخالف قواعد وزن شعرفارسی خواهد شد[۳].»

---

1 – J. Cantineau. Esquisse d'une phonologie de l'arabe classique, B.S.L., t. 43 fasc. I, 1947, p. 125.

2 – J. Kramsky, A Study in the Phonology of Modern Persian, Archiv orientalni, vol XI, No I, Praha, 1939

3 – N.S. Troubetzkoy, Principes de phonologie, trad. française par J. Cantineau, Paris, 1949, p. 114.

درست آن است که تفاوت اصلی میان مصوتهای ششگانهٔ فارسی امروز همان اختلاف در زنگ است به دلیل آن که در محاورهٔ عادی اختلاف امتداد غالباً ازمیان می‌رود و حتی گاهی ممکن است مصوت کوتاهی بر اثر تکیهٔ کلام به اندازهٔ مصوت بلند یا بیش از آن امتداد بیابد و در این حال باز تفاوت دو مصوت که موجب تفاوت در معنی دو کلمه می‌شود آشکار است. یعنی هر قدر مثلا در کلمهٔ **باد** مصوت آن را تند ادا کنیم شنونده این کلمه را با بد اشتباه نمی کند. (تفصیل این معنی در قسمتهای دیگر این کتاب خواهدآمد). اما اکنون برای من میسّر نیست که به‌یقین بگویم این اختلاف اساسی در «زنگ» از آغاز رواج زبان دری وجود داشته یا در زمانهای اخیر ایجاد شده‌است و چون هیچ سند دقیق علمی‌دراین باب موجود نیست شاید هرگز این مشکل حل نشود.

مصوت مرکب

مصوت مرکب (Diphtongue) به مصوتی اطلاق می شود که در حین ادای آن وضع اعضای گفتار تغییر می‌پذیرد و براثر آن زنگ صوت نیزمختلف می گردد چنان که می‌توان آن را در حکم دو مصوت مختلف شمرد که با یکدیگر آمیخته و مصوت واحدی پدید آورده باشند[1]. مصوت مرکب یك حرف شمرده می‌شود، یعنی‌اگرچه بسیط نیست واحداست. هرگاه دومصوت در کلمه‌ای پهلوی یکدیگر قرار گیرند که هر یك جداگانه قابل تشخیص باشند، آنها را مصوت مرکب نمی‌توان خواند[2]. پس‌این که درتعریف مصوت مرکب گفته شود «مجموعهٔ متوالی چند مصوت، یا مصوت و نیم مصوت» است[3] موجب اشتباه می شود، زیرا ممکن است برحسب این تعریف همیشه مصوتهای متعدد متوالی را با مصوت واحد مرکب اشتباه کنیم

1- J Marouzeau, Lexique de la terminologie linguistique, Paris, 1943

2 - L. Bloomfiold: Language, New York, 1956. pp. 90,124,131

3 - H A. Gleason, An Introduction to Descriptive Linguistics, New York, 1956, p. 202.

مصوتهای مرکبی که در فارسی امروز وجود دارد عبارتند از :

۱ - o+u چنان که در کلمات **نو**، **روشن**، **کولی**، و مانند آنها هست. هنگام تلفظ این حرف در قسمت اول وضع اعضای گفتار درست همچنان است که در تلفظ مصوت سادهٔ « o » باید باشد، اما در قسمت آخر، این اعضا در وضعی قرار می گیرند که برای ادای مصوت « u » باید داشته باشند. صوتی که شنیده می‌شود نیز در هر قسمت بایکی از آن دو حرف یکسان است.

۲ - e+i چنان که در کلمات **می**، **کی**، **پی**، **ری**، **جیحون**، **میدان** وجود دارد. قسمت اول این حرف از حیث وضع اعضای گفتار وصوتی که شنیده می‌شود درست مانند «e» وقسمت دوم نیز ازهر دو جهت با «i» یکسان است.

بحث در این است که هریك از این دو مصوت مرکب فارسی را باید درحکم حرف خاص واحدی شمرد یا آنهارا مجموعهٔ دوحرف باید دانست.

تروبتسکوی برای تمیز میان حرف ساده و حرف مرکب شش شرط قید کرده‌است ازاین قرار :

۱ - هرگاه « مجموعهٔ اصواتی » در یك زبان قابل تجزیه وتقسیم میان دوهجا باشد نمی‌توان آن را درحکم حرف واحدی شمرد .

۲ - هیچ « مجموعهٔ اصواتی » درحکم حرف واحد شمرده نمی‌شود مگرآن که با یك حرکت سادهٔ عضلانی یا تغییر تدریجی یك حرکت مرکب عضلانی ادا شود .

۳ - اگر امتداد «مجموعهٔ اصواتی» ازامتداد حروف واحد دیگریك زبان بیشترباشد آن مجموعه را درحکم حرف واحد نباید شمرد .

۴ - هرگاه «مجموعهٔ اصواتی» دارای شرایط سه‌گانهٔ مذکور در فوق باشد تنها در صورتی حرف واحد شمرده می‌شود که در زبان مورد بحث مانند حرف واحدی استعمال شود ، یعنی درمواضعی قرار گیرد که چند حرف در آن واقع نمی‌شود .

۵ - هر «مجموعهٔ اصواتی» که شرایط مذکور درسه قاعدهٔ اول‌را داشته‌باشد درصورتی ممکن‌است «حرف واحد» شمرده شودکه بتوان اجزاءآن‌را درسلسلهٔ حروف‌آن زبان یافت ونسبت‌آن اجزاء را باحروف دیگرمعین کرد .

۶ - اگر یکی از اجزاء یك « مجموعهٔ اصوات » را که دارای شرایط سه گانهٔ اول باشد نتوان صورت ترکیبی دیگری ازیك حرف موجود در همان زبان شمرد باید همهٔ‌آن «مجموعه» را درحکم ادای «حرف خاصی» بشمار آورد[1].

1- N. S. Troubetzkoy, op. cit., p. 57-63.

کرامسکی در بحث از « حروف فارسی جدید[1] » بر طبق همین قواعد وضع کردهٔ تروبتسکوی در مصوتهای مرکب فارسی نظر کرده چنین نتیجه می گیرد که درفارسی هر یك از مصوتهای مرکب را در حکم دو حرف باید بشمار آورد .

حقیقت این است که دو مصوت مرکب (Diphtongue) فارسی شرط اول از قواعد تروبتسکوی را ندارد یعنی همیشه قابل تجزیه و تقسیم میان دو هجاست . مصوت ou همین که بعد از آن مصوت دیگری درآید درتلفظ ادبی به دو قسمت تجزیه می‌شود. قسمت‌اول که o است عیناً مانند مصوت سادهٔ o (= پیش‌یا ضمه) به تلفظ در می‌آید و قسمت دوم که u بود به v تبدیل می‌شود و با مصوت بعدی هجای دیگری می‌سازد :

نو (nou) نوی (no – vi) خسرو (xos – rou) خسروی (Xos – ro – vi) .

اما در تلفظ عادی چون مصوت ساده‌ای بعد از این مصوت مرکب در آید جزء دوم مصوت مرکب ساقط می‌شود : رخت به این نویی ! (no–i) .

ودرهردوحال مصوت «ou» تجزیه شده‌است .

همین‌نکته‌را دربارهٔ مصوت « ei »می‌توان گفت : می (mei) - میی‌چون‌لعل(me–i)

شرط ششم نیز در این حروف نیست . یعنی همهٔ اجزاء ترکیب کنندهٔ آنها در زبان فارسی وجود دارد . به این طریق که دو جزء مصوت اولی o و u و دو جزء مصوت دومی e و i است واین چهار جزء همه ازمصوتهای عادی زبان فارسی است .

با این‌حال برای آنکه این حروف را دو جزء مجزا بشماریم اشکالی هست و آن این که جزء دوم آنها وقتی‌که دراین صورت ترکیبی واقع نشده‌باشند بلند (ممدود) تلفظ می‌شوند وفقط دراین‌مورد است‌که کوتاه به تلفظ در می‌آیند . به‌عبارت دیگر اگر امتداد جزء دوم به اندازهٔ عادی باشد امتداد مجموع باید از مقدار یك مصوت ممدود تجاوز کند و حال آن‌که در وزن شعر فارسی امتداد هر مصوت مرکب معادل یك مصوت بلند است نه بیشتر .

اما اگر چنانکه بعضی پنداشته‌اند ، جزء دوم این مصوتها را حروف صامت w و y (یعنی حروف لین عربی نه حروف مد) فرض کنیم اشکال تفاوت امتداد رفع می‌شود ولی در این حال دو اشکال دیگر پیش می‌آید یکی این‌که نیم مصوت (Semi – voyelle) w درسلسلهٔ حروف فارسی وجود ندارد وتنها دراین یك مورد خاص وآن هم درحالت ترکیب باید به وجود آن قائل شویم ، دیگر آن‌که تلفظ جزء دوم مصوتی که در کلمهٔ «نو» هست با تلفظ‌کامل حرف w (نیم مصوت لبی) چنانکه مثلا در عربی وجود دارد یکسان نیست .

1– Jiri Kramsky, A study in the phonology of modern Persian, Archiv Orientalni, Prague, Vol. XI, No. 1, 1939.

پس همان تحلیل نخستین را درست باید دانست و لااقل از نظر وزن باید هر یك از این دو حرف را مصوت مرکب واحدی بشمار آورد که امتداد آنها معادل مصوتهای بلند است .

حروف صامت

در تلفظ فارسی درسی امروز بیست و سه حرف صامت وجود دارد ؛ از این قرار :

پ . ب . ت . د . ك . گ . ق . ء . خ . س . ز . ش . ژ . چ . ج . ف . و. ه . ی . م . ن . ل . ر .

از این حروف هشت حرف اول از حبس تام هوا در یکی ازمخرجها حاصل می‌شود که آنها را حروف **انسدادی** [1] می‌خوانیم . شش حرف نخستین به سه دستهٔ دو تایی تقسیم می‌شود که هر دسته دارای مخرج واحدی است و تفاوت دو حرف این است که در اولی تارآواها نمی‌لرزد و ادای دومی با لرزهٔ تارآواها همراه است . نوع اول را « **آوائی** » [2] و نوع دوم را « **بی‌آوا** » [3] می‌خوانیم و توصیف آنها چنین است :

پ : **انسدادی** لبی بی آوا
ب : » » آوائی

ت : » دندانی بی‌آوا
د : » » آوایی

ك : » کامی بی‌آوا
گ: » » آوائی

ق : » پسکامی
ء : » گلوئی

---

1 - Oclusives (به‌فرانسه) Plosives (به‌انگلیسی)

2 - Sonore (به‌فرانسه) Voiced (به‌انگلیسی)

3 - Sourde (به‌فرانسه) Voiceless (به‌انگلیسی)

دربارهٔ دو حرف اخیر تفصیل بیشتری خواهیم داد.

گروه دیگر از حروف فارسی از حبس غیرتام حاصل می‌شود، یعنی هنگام ادای آنها گذرگاه هوا در مخرج بسته نمی شود بلکه تنگ می گردد یا منقبض می‌شود چنانکه هوا با فشار از آن می گذرد و از سائیده‌شدن هوا به کناره‌های تنگ مخرج آوازی بر می خیزد که همان صوت حرف است. این گروه را **انقباضی**[۱] می‌خوانیم، حروفی که از این گروه هستند نیز به دو نوع **آوائی** و **بی‌آوا** تقسیم می‌شوند از این قرار:

خ : **انقباضی** ملازی بی‌آوا
س : « دندانی «
ز : « « آوائی
ش : « پیشکامی بی‌آوا
ژ : « « آوائی
ف : « لب‌ودندانی بی‌آوا
و : « « آوائی[۲]

از همین گروه به شمار می آیند حروف ه (**نفسی**) ی (**نیم مصوت**) م، ن (**لبی خیشومی و دندانی خیشومی**) ل (**روان**) ر (**تکریری**)

اما دو حرف «ج» و «چ» **صامت‌های مرکب**[۳] شمرده می‌شوند، زیرا که جزء

---

1 - Constrictives (به‌فرانسه) Fricative (به‌انگلیسی)

2 - Constrictives vélaire Sourde
» » dentale » »
» » » , Sonore
» , prépalatale , Sourde
» » » Sonore
» , labio-dentale , Sourde
» » » , Sonore

3 - Affriquées (به‌فرانسه) Affricated (به‌انگلیسی)

اول آنها انسدادی و جزء دوم انقباضی است . حرف « ج » در تلفظ امروز فارسی مرکب است از «د» و «ژ» و حرف «چ» از «ت» و «ش» .

توضیحی در بارهٔ بعضی از حروف صامت

همزه ـ این حرف از تنگ شدن عضلات گلو و گذشتن هوا به فشار ازآن میان حادث می‌شود . در زبان فارسی هیچ کلمه‌ای با حرف مصوت ابتدا نمی‌شود و در آغاز کلمه همیشه پیش از مصوت همزه وجود دارد . در لغات فارسی همزه هرگز در میان و آخر کلمه قرار نمی گیرد اما در کلماتی که از عربی اخذ شده است همزه یا عین (که آن نیز مانند همزه تلفظ می‌شود) فراوان است . مانند : وعظ ، وضع ، فرع ، موضوع ، عاشق ، عاجز ، جزء ، مؤمن ، مؤذن .

ق و غ ـ نویسندگان قدیم همه نوشته‌اند که حرف «ق» از حروف مخصوص عربی است و در فارسی وجود ندارد ، اما « غین » از حروف مشترك میان دو زبان است . برای قبول این نکته نخست باید حد و رسم این‌دوحرف معین شود. علمای صرف و نحو و علم حروف درتعریف این دو حرف متفق نیستند . سیبویه غین را از حروف حلق شمرده وقاف را حرف پسکامی (Postpalatale) می‌داند که از بیخ زبان و محاذی آن در آخر کام ادا می‌شود[1] ضمناً قاف را از حروف شدیدة که مانع گذشتن هوا می‌شود شمرده‌است و غین را از حروف رخوة که در ادای آنها نفس بند نمی‌آید[2] .

ابن درید نیز غین را حرف حلق و قاف را از حرفهای بیخ دهان و آخر زبان دانسته‌است و می گوید که مخرج قاف و کاف بسیار به‌هم نزدیك است و به‌این سبب است که این دو حرف در یك کلمه با هم جمع نمی شوند و در زبان عربی

۱ ـ ولحروف‌العربیة ستة عشر مخرجاً : فللحلق منها ثلاثة، فاقصاها مخرجاً الهمزة و الهاء والالف . و من اوسط‌الحلق مخرج العین والحاء ، و ادناها مخرجاً من‌الفم الغین و الخاء . و من اقصی‌اللسان و ما فوقه من‌الحنك الاعلی مخرج القاف . (الکتاب . چاپ بولاق . ص ۴۰۴)

۲ـ ایضاً. همان‌صفحه ـ اصطلاحات شدیدة و رخوة نزد سیبویه معادل‌است باکلمات انسدادی و انقباضی ، که ما بکار برده‌ایم .

کلماتی مانند «قك» و «كق» وجود ندارد [۱] واو نیز غین را از حروف رخوة دانسته است [۲].

ابوعلی سینا برای بیان معانی انسدادی و انقباضی دو اصطلاح **«مفرد»** و **«مرکب»** را بکار می برد که اولی معادل اصطلاح **«شدید»** و دومی معادل **«رخوة»** نزد سیبویه و ابن درید است. در نظر او حروف مفرد حروفی است که پدیدآمدن آنها از حبس تام آواز ـ یا هوای موجب آواز ـ و رها کردن ناگهانی آن است و حروف مرکب از حبسهائی حاصل می شوند که تام نیستند بلکه هوا پیاپی رها کرده می شود. قاف را از حروف مفرد شمرده و پیداست کـه غین را بر طبق تعریف فوق مـرکب می داند [۳]. تا اینجا تعریف او با سیبویه و ابن‌درید یکسان است. اما در تعیین مخرج این حروف با ایشان اختلاف دارد زیرا که مخرج قاف را بعد از خاء قرارمی‌دهد و غین را با کاف هم مخرج می‌شمارد وصریحاً می گوید که نسبت قاف به خاء همچون نسبت کاف است به غین [۴]. بنابراین در نظراو قاف حلقی و غین پسکامی است.

دانشمندان اخیر اروپا، که دربارهٔ حروف‌عربی تحقیق کرده‌اند، نیز در تعریف غین و قاف به اشکال برخورده‌اند. کانتینو می‌نویسد: «تعریف قاف آسان نیست» و به‌اختلافی که میان تعریف‌این‌حرف در کتب سیبویه و زمخشری با کیفیت ادای آن در تلفظ قرآنی امروز وجود دارد اشاره می کند [۵]. فلیش مخرج غین‌را نرم کام (حفّاف) و مخرج قاف را ملازه (لهاة) یعنی عقب‌تر از آن می‌شمارد [۶].

---

۱ ـ جمهرة‌اللغة، چاپ حیدرآباد ۱۳۴٤ - ص ۶.

۲ - ایضاً. ص ۸

۳ ـ مخارج‌الحروف ـ چاپ دانشگاه، ص۵۳.

۴ ـ مخارج‌الحروف، ص ۶۳.

5- J. Cantineau, Esquisse d'une phonologie de l'arabe classique., B.S.L., t. 43, fasc. 1, p. 103.

6 - H. Fleisch. S. J., Etudes de phonétique arabe., Mel. de l'Université S.J., t. XXVIII, fasc.6, p.242.

حرفی که امروز در تلفظ درسی فارسی ادا می‌شود در مورد قاف وغین یکسان است و آن حرف انسدادی بی‌آواست کـه مخرج آن در قسمت آخر کام واقع است ، یعنی در نرم کام و بعد از مخرج کاف به سوی گلو. این تلفظ درست با آنچه سیبویه و ابن درید برای حرف قاف گفته‌اند مطابقت دارد و با تعریف غین که حرف انقباضی حلقی است مختلف است . بنا براین اگر قول سیبویه و ابن‌درید را بپذیریم باید گفت که حرف ملفوظ فارسی امروز قاف است نه غین .

در بعضی نقاط ایران هنوز میان تلفظ غین و قاف تفاوتی آشکـار هست . مثلا در کرمان و بعضی از نواحی فارس غین را از مخرج خاءِ ادامی کنند . اما این تلفظ که درفارسی درسی راه ندارد به سبب رواج تلفظ پایتخت رو به نابودی است .

خو (xw) ـ این صامت عبارت است از حرفی که در آن واحد از دومخرج ملازه(Luette) و لب ادا می‌شود . صوتی که از گلو می آید مانند خ و صوتی که از لب حاصل می گردد مانند w (واو عربی) است و ایـن دو صوت هنگام ادای حرف بهم می آمیزد. دراصطلاح علمی آنرا حرف «ملازی و لبی»(Labio - vélaire) می‌نامند .

حرف «خو» که در زبان اوستائی « H^v » بوده و از حرفهای اصلی زبانهای باستانی هند و اروپـائی است [1] در تلفظ فارسی دری قرون نخستین اسلامی وجود داشته است و آن را به صورت « خو » می نوشته‌اند اما لغویان می‌پنداشتند که نوعی از واواست و به‌این سبب آن‌را « واومعدوله » خوانده‌اند . تنها حمزهٔ اصفهانی آن‌را درست تعریف کرده و می نویسد : « حرفی که میان خاءِ و واو است در اول کلمهٔ خرشید به‌معنی شمس» [2] ودرست آن است که جامع هردو حرف است .

این حرف چنان که گفته شد صامت واحدی بوده‌است . اما علت آن که در خط فارسی آن‌را به صورت دوحرف نوشته‌اند شاید این باشد که در خط پهلوی نیز

۱ــ دربارهٔ این حرف در زبانهای هند و اروپائی رجوع کنید به :

A. Meillet, ECLIE, p.91.

۲ــ کتاب التنبیه . نسخهٔ سابق‌الذکر . ص۲۳ a .

به صورت دو حرف متصل «خ ـ و» نوشته می‌شده‌است به این‌صورت ۳

تلفظ امروزی این حرف تغییر یافته و درست با «خ» یکسان شده‌است. یعنی جزء لبی آن از میان رفته وتنها جزءِ ملازی باقی مانده‌است. اما در بسیاری از لهجه‌های محلی ایران هنوز به صورت اصلی باقی‌است.

ذ ـ این حرف درفارسی دری صورت تغییر یافتهٔ حرف « ۵ » پهلوی است که ماقبل آن مصوت بوده‌است. شاعران کلمات فارسی را که حرف روی آنها دال و ما قبل آن مصوتی بوده با کلمات عربی که همین صورت را داشته است قافیه نمی کردند؛ یعنی مثلاً **سود** را با **حسود** و **دود** را با **مردود** نمی‌آوردند. اما اینگونه کلمات فارسی را با کلمات عربی که حرف روی آنها «ذال» بوده‌است، قافیه می کردند مثلا آوردن **بود** را با **اعوذ** روا می‌داشتند. از این‌جا پیداست که تلفظ دال‌های بعد از مصوت درست با تلفظ ذال عربی یکسان بوده‌است.

اما این تلفظ در همه جای سرزمین ایران یکسان نبوده‌است. شمس قیس می‌نویسد که: «در زبان اهل غزنین وبلخ و ماوراءالنهر ذال معجمه نیست و جمله دالات مهمله درلفظ آرند[1]».

فرخی سیستانی در قصیده‌ای کلمات فارسی «بستدی و شدی و آمدی و زدی و خودی و ایزدی و بخردی» را که درهمهٔ آنها می بایست حرف روی ذال معجمه تلفظ شود با کلمات عربی «مهتدی و واجدی و مبتدی» قافیه کرده‌است[2] و از این‌جا پیداست که درزبان او نیزاین حرف مانند دال تلفظ می‌شده‌است نه به صورت ذال معجمه.

اما در حدود قرن هفتم ظاهراً تلفظ ذال در این مورد بکلی متروك شده‌است به دلیل آن که برای تشخیص دال وذال ناگزیز از وضع قاعده شده‌اند. قاعده‌ای که شمس قیس ذکر کرده‌است پیش ازاین نقل‌شد (ص۱۲۲) قطعهٔ ذیل نیز از خواجه نصیرطوسی در بیان قاعدهٔ تشخیص این دو حرف از یکدیگراست:

---

۱ ـ المعجم. ص ۲۱۴.

۲ ـ دیوان فرخی سیستانی ـ چاپ عبدالرسولی ـ ص ۳۹۸.

آنان که به پارسی سخن می‌رانند　　در معرض دال ذال را ننشانند
ما قبل اگر ساکن وجز «وای» بود　　دال است وگرنه ذال معجم خوانند[۱]

اما این که از آن پس نیز بسیاری از شاعران قافیه دال و ذال را مراعات کرده‌اند به حکم حفظ سنت قدیم بوده‌است و دلیلی بر دوام این تلفظ در قرون پس از هفتم نیست.

امروز در کلمات فارسی این حرف یا به دال تبدیل یافته و درست مانند آن ادا می‌شود یا آن‌جا که به صورت ذال نوشته شود تلفظ آن مانند زای است. مثل: گذشتن، آذر، کاغذ و مانند آنها.

حروف دیگر که در خط عربی بکارمی‌رود یعنی: ط، ظ، ص، ض، ث، ح، ع، ظاهراً هیچ گاه در زبان فارسی تلفظ خاص نداشته و همیشه ط مانند ت، ظ وض مانند ز، ص و ث مانند س، ح مانند ه، و ع مانند ء ادا می شده‌است.[۲]

فاء اعجمی - صامت واو در زبان عربی از حروف لین خوانده می‌شود و آن حرفی است که مخرج آن میان دو لب است (bilabiale). این حرف در زبان فارسی وجود ندارد. اما حرفی که اکنون در فارسی به صورت و نوشته می شود حرفی است که با فشردن دندانهای بالا بر لب پایین ادا می‌شود و آنرا حرف «لب و دندانی» (Labio - dentale) می خوانند. این حرف که معادل **v** در فرانسه وانگلیسی است در زبان عربی وجود نداشته وهنوزنیزدرلهجه‌های امروزی عربی چنین حرفی نیست. چون شکل «و» درخط عربی که برای نوشتن فارسی‌نیز به‌کار رفت از تلفظ خاص آن حرف حکایت می کرد برای نوشتن حرف فارسی شکل «ف» با سه نقطهٔ فوقانی بکار رفت و آن را «فاء اعجمی» خواندند.

ظاهراً همین حرف است که حمزهٔ اصفهانی وابوعلی‌سینا آن را «حرف میان باء و فاء» خوانده‌اند، اما مثالهائی که در آثار ایشان آمده‌است اکنون تغییر یافته و گاهی به ب و گاهی به ف، بدل شده‌است (کلمات **لف** و **شف** که حمزه

۱- معیارالاشعار

۲ - لیس فی کلام الفرس حاء مهملة واذا تکلموا بکلمة فیها حاء قلبوهاهاء قالوافی حسن هسن و فی محمد مهمد. (یاقوت. جلد اول. ص ۴۱۰)

ذکر کرده‌است اکنون به صورت لب و شب ادا می‌شود و کلمهٔ ڤزونی - با سه نقطه - که ابوعلی سینا آورده اکنون حرف اول آن درست مانند ف است) .

خواجه نصیر حروف خاص فارسی را که در عربی نیست پنج حرف شمرده و حرف ف را (با سه نقطهٔ فوقانی) که مراد از آن همان و فارسی است از آن جمله ذکر کرده‌است ، و شمس قیس اصطلاح « فاءِ اعجمی » را قید می کند .

بعد ها این دقت و تصریح را در خط لازم نشمرده‌اند وچون تلفظ واو صامت عربی در فارسی وجود نداشته نشانهٔ خطی آن را برای حرف فارسی معادل آن که واو کنونی باشد بکار برده‌اند .

هجا

حروف ، که در صفحات پیش شناخته شد ، اجزای اولی کلمه است اما هیچ یك از این اجزاء تنها در کلام نمی آید و کوچکترین جزئی که به‌تنهائی قابل‌تلفظ باشد ترکیب و تألیفی از چند حرف است .

ابوعلی سینا در تعریف هجا که آن‌را « مُقَطّع » می‌خواند چنین گفته‌است:
« الحرف اذا صار بحیث یمکن أن ینطق به علی الاتصال سمی مقطعاً » [۱].

خواجه نصیر طوسی نیزدر این‌باب چنین تعریفی دارد و می گوید: «به‌حرف مصمت تنها ابتدا نتوان کرد ، مگر بعد از آن که حرف مصوت مقارن او شود و مجموع را حرف متحرك خوانند . پس اگر مصوت مقصور باشد حرف متحرك را یك حرف بیش نشمرند و آن را « مقطع مقصور » خوانند ، و اگر ممدود باشد مقدار فضل ممدود را بر مقصور حرفی ساکن شمرند و مجموع را . . . « مقطع ممدود » خوانند »[۲]

تعریف دقیق و کامل هجا آسان نیست و رشتهٔ بحث آن درازاست . ما این‌جا به اختصار می کوشیم :

۱- شفا ، نسخهٔ خطی متعلق به آقای سید محمد مشکوة استاد دانشگاه تهران . باب منطق ، صناعت شعر .

۲ - معیارالاشعار . ص ۱۲ .

گفتار عبارت است از یك سلسله ارتعاشات صوتی متوالی که پیاپی به گوش شنونده می‌رسد. اما شنونده در این سلسله قطعاتی تشخیص می‌دهد که به منزلهٔ حلقه‌های متصل زنجیر است. این حلقه‌ها را هجا یا مقطع Syllabe می‌خوانیم.

امـا حدود این قطعـات کدام است؟ وقتی کلمـه‌ای مانند **شب‌بو** را تلفظ می کنیم در حرف «ب» اول دهان بسته می شود. قسمت اول این سلسله ارتعاشات که از مجموع آنها کلمهٔ **شب‌بو** را در می‌یابیم در اینجا قطع می گردد، و با تلفظ «ب» دوم قسمت دیگر این سلسله آغاز می شود. انقطاعی کـه میان این سلسله وجود دارد حدّ فاصل دو قسمت است. و هر یك از این قسمتها «هجا» یا «مقطع» واحدی است.

هر هجا از دو حرف یا بیشتر تشکیل می‌شود که از آن میان یك حرف مرکز یا رأس هجاست و حرفهای دیگر تابع آنند. این حرف مرکزی غالباً مصوت است، اما گاهی ممکن است صامت باشد و در این حال حرفی که درجهٔ گشادگی آن بیشتر است یعنی هنگام ادای آن مخرج وسعت بیشتری دارد مرکز واقع می‌شود. به این طریق حرفهای انسدادی کـه از حبس تام حاصل می‌شوند هرگز در مرکز هجا قرار نمی گیرند.

کلمهٔ **راست** مرکب از دو هجاست: هجای اول «**را**» که مرکز یا رأس آن مصوت «**â**» است. هجای دوم «**ست = st**» که رأس آن حرف «**س = s**» است. این حرف صامت است اما درجهٔ گشادگی آن بیش ازحرف دیگر این هجاست که «**ت = t**» باشد.

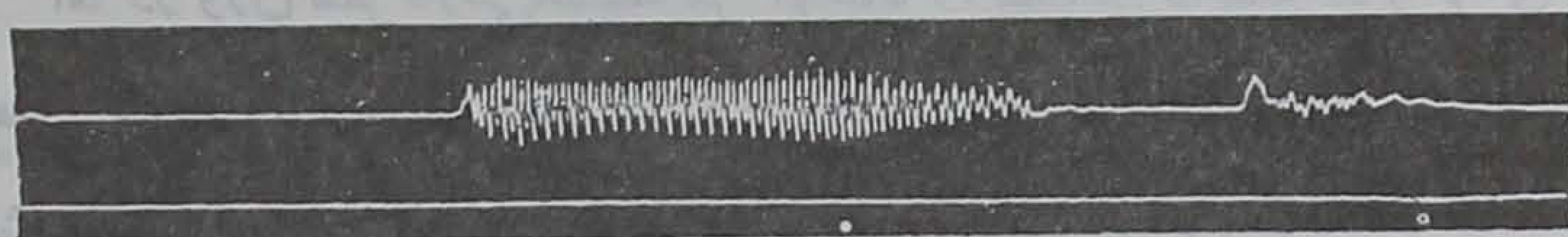
اما در وزن شعرفارسی همیشه مرکزهجا را مصوتی دانسته‌اند و برای توجیه هجاهائی که در آنها حرف مصوت (یا حرکت) وجود ندارد به حرکتی «ربوده» قائل‌شده‌اند. ابوریحان می گوید که عروضیان ایرانی این گونه حرفهای ساکن را «متحرکات خفیفة الحرکة» خوانده‌اند. خواجه نصیر می‌نویسد: «در پارسی حرکتی دیگراست که آن‌را به هیچ کدام از این‌حرکات سه گانه یعنی‌ضمت وفتحت وکسرت نسبت نتوان کرد وآن را حرکت مجهوله و حرکت مختلسه خوانند

مانند حرکت لفظ «راء» در لفظ **پارسی** که بروزن **فاعلن** است . و اگر کسی آن را ازقبیل حرکات نشمرد به سبب آن که به یکی از حرکات مذکوره منسوب نیست با او درعبارت مضایقت نیست . اما درشعر آن را ازقبیل حرکات باید شمرد بدلیل وزن» .[1] و جای دیگر نوشته است : « اما در پارسی اجتماع دو ساکن بسیار بود؛ و باشد که زیاده از دو ساکن نیز جمع آید و باشد که بعضی‌ازآن به حقیقت ساکن نبود ولیکن مجهول‌الحرکة باشد. اما دو ساکن چنانکه در**کار** و **مرد** افتد. وچون امثال این دراثنای شعر افتد حرف اول ساکن باشد و دوم متحرك باید شمرد ، چه در وزن درمقابل متحرکی افتد ، مثلاً **کارگر** بر وزن **فاعلن** باشد بی‌هیچ تفاوت[2] »

این توجیه با تجربهٔ آزمایشگاهی نیز مطابقت دارد .

تجربه با دستگاهی به نام **Kymographe** یا **Enregistreur** بعمل می‌آید . به این طریق که محفظه‌ای جلو دهان قرار می‌دهیم که اطراف آن به عضلات چهره بچسبد . از این محفظه لوله‌ای لاستیکی به طبلکی مربوط می‌شود که روی آن‌را پوست بسیار نازکی پوشانیده است . چون در محفظه کلمه‌ای ادا کنیم ارتعاشات صوت از لوله می گذرد و به طبلك می‌رسد و جدار نازك آن را می‌لرزاند . روی این پوست خاشاکی مانند قلم چسبانده شده که سرآن بر اثر لرزهٔ پوست زیر آن به لرزه در می‌آید . این لرزه‌ها روی استوانه‌ای که با سرعت‌ثابتی دورخود در گردش است ثبت می‌شود و مورد مطالعه قرارمی گیرد .

چون ارتعاشات یا امواج صوتی کلمه‌ای را که از یك هجای بلند و یا دو حرف صامت در پی آن ترکیب شده است ثبت کنیم دراکثر موارد مشاهده می‌شود که پس از حرف صامت آخرین ، ارتعاشاتی که معرف آواز مصوت است روی ورقه ثبت شده‌است . مانند شکل ذیل :



دراین شکل از چپ به راست خط بالائی ارتعاشات صوت را هنگام تلفظ کلمهٔ

۱ـ معیارالاشعار ص۱۴ .

۲ـ ایضاً. ص ۱۸.

فارسی «دود» نشان می‌دهد . خط راست افقی در قسمت اول سکوتی است که پیش از ادای کلمه وجود داشته‌است . جهش خط افقی به طرف بالا نشانهٔ آغاز حرف « d » است. ارتعاشات متوالی از مصوت « u » حاصل شده و سپس که باز خط افقی می‌شود نشانهٔ مدتی است که نفس برای ادای « d » دوم حبس شده است . ارتعاشات کوتاه بعد از خط افقی نشانهٔ باز شدن نفس است و همین ارتعاشات صوتی است که در حکم مصوت کوتاهی شمرده شده وآن را « حرکت مجهوله » یا « مختلسه » یا «ربوده» خوانده‌اند .این ارتعاشات با دستگاه «Kymographe» در آزمایشگاه « انستیتو دوفونتیك» پاریس ثبت شده است .

کمیت هجاها

هجا که بنای وزن شعر فارسی بر آن است از حیث کمیّت دو نوع دارد که یکی را هجای بلند و دیگری را هجای کوتاه می‌خوانیم .

در همهٔ زبانهائی که بنای وزن آنها بر کمیت هجاهاست همین دو نوع وجود دارد و همیشه مقدار هجای بلند دو برابر هجای کوتاه است . علت آن که میان انواع هجا در همهٔ زبانها نسبت ۱ به ۲ وجود دارد شاید این است که این نسبت ساده‌ترین نسبتهای ریاضی است و دراصوات ملفوظ که حدوث آن ها به وسیلهٔ آلات دقیق مانند آلات موسیقی انجام نمی گیرد حفظ نسبتهای مشکل‌تر و ادراك آن نسبتها به‌وسیلهٔ سمع دشوار است و ناچار به ساده‌ترین نسبت اُکتفا باید کرد .

به هر حال در سنسکریت، چنان که ابوریحان نیزمتعرض شده‌است، هجای ثقیل دوبرابر هجای خفیف است و جای یك ثقیل را دو خفیف‌ممکن‌است بگیرد[1] . در یونانی و لاتینی هم یك هجای بلند از حیث امتداد با دو هجای کوتاه برابر است[2] .

در شعر فارسی نیز مانند سنسکریت و یونانی و لاتینی امتداد هجای بلند در همه حال معادل دو هجای کوتاه است .

اما کوتاهی و بلندی هجاها تابع امتداد مصوتها و ساختمان هجا از حیث

---

۱ - تحقیق ماللهند . ص ۶۶ .

2 - L. Nougaret, Traité de métrique latine classique, p. 2.

بستگی و گشادگی است .

هجای گشاده هجائی است که به مصوّت ختم شود مانند : **سه** ، **ما** ، **بو** ، **بی** ، **می** .

هجای بسته هجائی را می گویند که‌حرف آخر آن‌حرف صامتی باشد. مانند: **کر** ، **پس** ، **شب** ، **تن** ، **سر** .

هر هجای گشاده‌ای ، چه در آغاز و چه در میان یا آخر کلمه ، اگرمصوت آن کوتاه باشد کمیّت آن کوتاه شمرده می‌شود . مانند : **که** ، **به** ، **همه** (۲ هجای کوتاه) .

هر هجای گشاده‌ای ، اگر مصوت آن بلند باشد هجای بلند بشمارمی آید. مانند: **پا** ، **مو** ، **بی** ، **پی** ، **نو** .

هجای بسته همیشه از دو صامت که مصوت کوتاهی‌درمیان آن‌ها باشد حاصل می‌شود و در همه حال کمیت آن بلند است .

امتداد هجاها هیچ با نوع حروف صامتی که درترکیب آن ها بکاررفته است ارتباط ندارد . مگر در مورد حرف «ن» که پس از مصوتهای سادهٔ بلند قرار گرفته باشد و در این باب بعد سخن خواهیم گفت.

امتداد فیزیکی و امتداد ادراکی

گفتیم در زبانهائی که مبنای وزن آن ها برامتداد هجاهاست هرهجای بلند دو برابرهجای کوتاه شمرده می‌شود . همچنین گفته شد که امتداد هجاها تابع امتداد مصوتی است که دربر دارد . این امتدادها ذهنی است ، یعنی این که می گوئیم یك هجابلند و دیگری کوتاه یا دو کوتاه با یك بلند برابراست ، همه برحسب احساس سمعی و ادراك ذهنی ماست . آیا این ادراك با حقیقت فیزیکی نیز مطابقت دارد ؟

می‌دانیم که صوت و زمان امور فیزیکی قابل سنجش و اندازه گیری هستند و جنبهٔ فیزیکی امر غیر از جنبهٔ ادراکی آن است . درموسیقی هر صوتی امتداد خاصی دارد و همیشه می‌توان امتداد اصوات را با آلات دقیقی مانند مترونوم (Mêtronome) اندازه گرفت .

« امتداد مصوتها را نیزمی‌توان بادقت روی خطوطی که به وسیلهٔ دستگاه ثبت ارتعاش بدست می‌آید اندازه گرفت ، اما باید درنظر داشت که این امتدادها در عمل نسبی است . در زبانهای کمّی تفاوت میان مصوت کوتاه و مصوت بلند به ادراك سمع صریح است و همیشه امتداد مصوت بلند بیش از دو برابر حدّ متوسط امتداد کوتاههاست . در زبانهای دیگر ، مانند فرانسوی ، امتدادها تغییرپذیر است . دراین زبانها می‌توان مصوتهای کوتاه وبلند ومتوسط تشخیص داد ، اما امتداد آنها بسیار مختلف است ...

هجا ها هم در امتداد مختلف اند . امتداد هجاها را نیز مانند امتداد مصوتها می‌توان از روی خطوط حاصل از دستگاه ثبت امواج صوت بدقت اندازه گیری کرد ... »[1]

برای این که اندازهٔ صریح مصوتها وهجاها درزبان فارسی بدست بیاید خود نگارنده در آزمایشگاه فونتیك پاریس مدتها به تحقیق پرداخته و نتیجهٔ آن را در رساله‌ای نگاشته است که به زبان فرانسه منتشر خواهد شد[2] ، و اینك مختصری از آن را این‌جا ذکر می کند :

این تحقیق نخست دربارهٔ امتداد مصوتها در تلفظ و ادای شعر فارسی بعمل آمده است . چون امتداد همیشه نسبی است و در خواندن هر بیت شعر، یا حتی هر مصراع ،ممکن است آهنگ کلی تندتر یا کندتر باشد لازم است که مصوتها و هجاهای هر مصراع جداگانه اندازه گیری و با هم سنجیده شوند و در غیراین صورت نتیجه‌ای که بدست‌بیاید قطعی و مسلم نخواهدبود .

با این نظر ده مصراع شعر به‌آهنگ عادی به طریقی که در خواندن آنها وزن اصلی بدقت مراعات شده‌باشد قرائت و به وسیلهٔ دستگاه مذکور ثبت شد . آنگاه هریك ازآنها جداگانه مورد تجزیه و اندازه گیری قرارگرفت. نتیجه‌ای که بدست آمد نشان داد که امتداد مصوتها بسیار متفاوت و تغییر پذیراست . به این معنی که مصوت کوتاه در یك مصراع، که با مراعات وزن خوانده شده‌باشد ممکن است میان ۵ تا ۴۷ صدم ثانیه امتداد داشته‌باشند و حال آن‌که در همان

1 – M. Grammont, op. cit., p.111–112 .

2 - P. N. Khanlari, Etudes de phonétique persane. (sous presse)

مضراع مصوتهای بلند دارای امتدادی میان ۱۵ تا ۴۷/۵ صدم ثانیه می‌باشند.

پیداست که این نتیجه به هیچوجه با ادراك سمعی ما متناسب نیست و مسلم است که این دو نوع امتداد یعنی امتداد فیزیکی و امتداد ادراکی باید با هم نسبتی داشته باشند.

برای حل این مشکل ناچار به مطالعهٔ بیشتر ومبسوط‌تری پرداختم و وضع مصوتها را در انواع هجا منظور داشته از این نظر آنها راتجزیه و اندازه گیری کردم. نتیجه در مورد مصوت کوتاه چنین بود:

	حداقل	حداکثر	حدمتوسط
مصوت کوتاه در هجای کوتاه (۲۰ مصوت)	۵/۸	۱۰/۸	۷
مصوت کوتاه در هجای بلند (بسته) (۱۵ مصوت)	۱۱/۶	۳۰/۸	۱۹/۵
مصوت کوتاه در هجای دراز [1] (۵ مصوت)	۳۸/۳	۴۷/۵	۴۳/۵

چنان‌که می‌بینیم اختلاف فاحشی که در امتداد مصوتهای کوتاه وجود دارد با وضع آنها در هجاهای مختلف مربوط است.

یعنی مصوتی که در هجای کوتاه به حد متوسط ۷ صدم ثانیه امتداد دارد در هجای بلند بیش از دوبرابرونیم آن دوام می‌یابد. همین نوع مصوت درهجاهای دراز دارای امتدادی بیش از دو برابر آن است که در هجای بلند داشت.

اما امتداد مصوت‌های بلند:

مصوت بلند در هجای گشاده (۲۰ مصوت)	۱۸/۳	۳۵	۲۶/۵
مصوت بلند در هجای دراز (۶ مصوت)	۳۴/۱	۴۷/۵	۴۰/۱

ازمقایسهٔ این ارقام باآن‌چه دربارهٔ مصوتهای کوتاه ثبت شد مشاهده می‌شود که مصوت بلند در هجای گشاده (مانند: با) به‌جای آن که دوبرابر مصوت کوتاه

---

۱ - «هجای دراز» به هجائی می گوئیم که پس از مصوت بلند حرف صامتی در پی‌داشته باشد. مانند: باد

در همین نوع هجا باشد نزدیک به چهار برابر آن‌است. نظیر این تجربه را درمورد مصوتهای زبان سنسکریت به عمل آورده‌اند. موریس گرامون می‌نویسد: «من ثبت ارتعاشات بعضی ابیات ودائی را در اختیار دارم که برطبق سنت ادبی تلفظ وخوانده شده، و می‌بینم که دراکثر موارد مصوتهای بلند پنج شش بار بیش‌از مصوتهای کوتاه حقیقی امتداد یافته‌است.[۱]»

اکنون همین تجربه را دربارهٔ امتداد هجاها به‌عمل می‌آوریم. این کار دقیق و دشواراست و مشکل آن بیشتر تعیین حدود صریح و قطعی هجاهاست. این جا مجال تفصیل بیان دربارهٔ روشی که برای این آزمایش اتخاذ شده نیست و تنها به ذکر نتیجهٔ آزمایش می‌پردازیم.

از ده مصراع که امواج صوتی آنها با دستگاه ثبت شده‌است اینک امتداد هجاهای بلند و کوتاه هرمصراع را جداگانه با هم می‌سنجیم:

(ارقام نشانهٔ صدم ثانیه است)

	هجای کوتاه			هجای بلند		
	حد اقل	حد اکثر	حد متوسط	حد اقل	حد اکثر	حد متوسط
۱)	۱۱/۶	۱۷/۵	۱۴/۵	۳۰/۸	۴۵	۳۶/۳
۲)	۱۰	۱۵/۸	۱۲/۹	۲۸/۳	۴۱/۶	۳۴/۶
۳)	۱۳/۳	۱۷/۵	۱۵/۱	۳۳/۳	۳۶/۶	۳۴/۲
۴)	۱۱/۶	۲۰/۸	۱۵/۹	۳۱/۶	۴۰	۳۵/۵
۵)	۱۷/۵	۱۸/۳	۱۷/۹	۳۳/۳	۴۶/۶	۳۹/۷
۶)	۱۶/۶	۱۸/۳	۱۷/۱	۳۱/۶	۴۳/۳	۳۵/۸
۷)	۱۲	۱۷/۵	۱۵/۱	۳۱	۴۵	۳۷
۸)	۱۱	۱۶/۵	۱۴	۳۰	۴۷	۳۵/۶
۹)	۱۲/۵	۲۲/۵	۱۷/۶	۳۴	۵۰	۴۰/۶
۱۰)	۱۰	۱۷	۱۴/۱	۳۳	۵۴	۳۸/۷

1- M. Grammont, *op. cit.*, p. 111, n. 2.

از توجه به ارقام مذکور در فوق نکات ذیل را می‌توان یافت :

١ـ حداقل امتداد هجای بلند همیشه بیش از دو برابر حداقل هجای کوتاه است .

٢ ـ حداکثر امتداد هجای بلند در نه مورد از ده مورد فوق بیش از دو برابر حداکثر هجای کوتاه‌است .

٣ ـ حد متوسط امتداد هجای بلند درتمام موارد بیش از دو برابر حد متوسط هجای کوتاه‌است .

٤ـ در هیچ یك از موارد سنجش ، نسبت فزونی امتداد هجای بلند به هجای کوتاه به سه برابر نمی‌رسد .

از آنچه گفته شد ، در بارهٔ رابطهٔ امتداد فیزیکی یا امتداد حقیقی مصوتها و هجاهای فارسی با امتداد ادراکی یا ذهنی آنها ، نتایج ذیل به دست می‌آید :

١ ـ امتداد مصوتهای فارسی تابع امتداد هجائی است که شامل آن مصوتها است ؛ یعنی امتداد مصوت در تلفظ فارسی امروزی اصلی نیست . این نکته درست خلاف آن است که ازجنبهٔ نظری دربارهٔ امتداد هجا بیان می‌شود .

علت این امر ظاهراً این است که امتداد خاص مصوتها در تلفظ عادی فارسی امروز از میان رفته‌است و تنها در تلفظ شعری به حکم حفظ قواعد وزن بر طبق سنت قدیم امتدادها مراعات می‌شود .

٢ ـ امتداد هجاها در وزن شعر فارسی با دقت کافی مراعات می‌شود و این دقت در زبان فارسی بیش از سایر زبانهائی است که بنای وزن آنها بر کمیت هجاها است . ادراك سمعی ما که هجای بلند را دو برابر هجای کوتاه تشخیص می‌دهد تقریباً با حقیقت فیزیکی برابر است و اندك اختلافی که وجود دارد قابل توجه نیست ؛ زیرا که در خواندن عادی شعر و ادراك سمعی دقت بیش از این یا میسر نیست ، یا در کمال دشواری است .

مصوتهای خیشومی

خواجه نصیرطوسی ضمن بحث ازحروف فارسی می گوید : «حرفهای دیگر

باشد که هم از ترکیب دو حرف حادث شود ، مثلاً چنان‌که از ترکیب یکی از حروف مدّ با غنّت نون در لفظهای **دون** و **دین** و **دان** و امثال آن افتد که بر وزن **دی** و **دا** و **دو** باشد» .

این نکته درست است که حرف «ن» هر گاه پس از یکی از سه مصوت بلند واقع شود از نظر وزن مانند حروف صامت دیگر نیست. شمس‌قیس‌رازی این حرف را «نون غیر ملفوظ» خوانده‌است و می گوید « هر نون که ما قبل آن ساکن باشد و در شعر به تحقیق آن احتیاج نبود در تقطیع ساقط آید . چنان که :

چون نگارین روی‌او در شهر نیست

که «نون» **چون** و **نگارین** از تقطیع ساقطند»[1]

اما این « نون » غیر ملفوظ نیست و درست تلفظ می‌شود . بحث در این است که آیا باید آن را در ترکیب با مصوت ماقبل چنان که خواجه نصیر گفته‌است حرف واحدی به شمار آورد و « مصوت خیشومی » (Voyelle nasale) دانست، یا برای اسقاط آن از تقطیع علتی دیگر باید جست .

کیفیت حدوث « مصوت خیشومی » آن است که پردهٔ کام میان جدار گلو و بیخ زبان آویخته بماند چنان که نفس چون از تار آواها گذشت و بر اثر لرزهٔ آنها به هوای لرزان یعنی صوت تبدیل شد در آن واحد از دو راه دهان و خیشوم بیرون بیاید[2] .

مصوت خیشومی در آن قسمت از کیفیت حدوث که مربوط به زبان و دهان است درست مانند مصوتهای ساده ادا می‌شود، اما پردهٔ کام هنگام تلفظ آنها آویخته است به طریقی که گذرگاه هوا را به حفره‌های خیشوم باز می گذارد و همین امر در صوتی که حادث می‌شود صفتی خاص ایجاد می کند که گوش تفاوت آن را با مصوت سادهٔ معادل آن به‌خوبی در می‌یابد .[3]

با توجه به این نکات می‌بینیم که کیفیت ادای حروف مورد بحث در تلفظ

۱ـ المعجم. ص۹۲.

2 - M. Grammont, *op. cit.*, p. 83.

3 - *Ibid*, p. 96 .

فارسی درسی چنین نیست ؛ یعنی در تلفظ کلمه‌ای مانند **جان** یا **خون** هنگامی که مصوت «a» یا «ū» ادا می‌شود صوت تنها از دهان بیرون می‌آید و هنگام تلفظ «نون» راه حفرهٔ دهان به وسیلهٔ تکیه کردن سر زبان به لثهٔ دندانهای بالا بسته می‌شود ونفس تنها از حفرهٔ بینی خارج می گردد و تلفظ این حرف در این مورد، یعنی پس از مصوت های بلند درست مانند تلفظ آن پس از مصوتهای کوتاه است و تفاوتی دراین دو مورد وجود ندارد بنابراین ترکیبات **آن**، **اون**، **این** را **مصوتهای خیشومی** برطبق تعریف نمی‌توان خواند.

اما اختلافی در امتداد کلمـاتی مانند **خاك** با **خان** و **خوب** با **خون** و **دیر** با **دین** وجود دارد و به موجب آن کلمات اول از این سه جفت (یعنی : خـاك ـ خوب ـ دیر) معادل یك هجای بلند و یك هجای کوتاه (ـــ ᴗ) شمرده می‌شوند و کلمات دوم (یعنی: خان ـ خون ـ دین) تنها معادل یك هجای بلند (ـــ) به‌حساب می‌آیند.

علت این اختلاف آن است که در تلفظ هجاهائی که در آنها پس از مصوت بلند حرف «ن» هست پردهٔ کام زودتر فرومی‌افتد و دنبالهٔ ارتعاشات گلو که موجب ایجاد آواز مصوت پیشین بوده‌است از راه حفره های خیشوم خارج می‌شود. به‌عبارت دیگر امتداد مصوت‌های بلند در این مورد و به این سبب که ذکر شد کمتر از امتداد همان مصوتها در موارد دیگراست.

این‌نکته را از روی تجربهٔ آزمایشگاهی نیز می‌توان دریافت. به این معنی که پس از ثبت ارتعاشات یك بیت شعر (که در آن مصوتهای بلند هم در هجـای گشاده و هم در هجای بسته‌ای که به حرف «ن» ختم می‌شود وجود داشته باشد) و اندازه گیری طول ارتعاشات مصوتهـا در دو مورد فوق، می‌بینیم که همین نکته تأیید می‌شود.

جدول‌مقابل‌نسبت امتداد مصوتهای کوتاه را درهجای بسته (بلند) بامصوتهای بلند در هجای گشاده و مصوتهای بلندی که دنبال آنها حرف خیشومی «ن» آمده است نشان می‌دهد. هریك از ارقام معدل بیست مورد اندازه گیری‌است :

نوع مصوت	معدل طول ارتعاشات
مصوت کوتاه درهجای بسته	۱۹/۵
« بلند پیش از «ن»	۱۹/۸
« بلند در هجای گشاده	۲۶/۵

بنا بر آنچه گذشت در فارسی امروز به وجود مصوتهای خیشومی نمی‌توان قائل شد. اما ازنظر وزن سه مصوت بلند ساده (i - ā - ū) را در هجائی که به حرف «ن» ختم می‌شود باید کوتاه به شمار آورد. یا چنان که شمس قیس گفته‌است ومعمول عروضیان ایران است «حرف نون ساکن را پس‌از مصوتهای بلند (حروف مد) از تقطیع ساقط باید کرد».

نشانه‌های هجاها

برای نشان دادن نظم و تناسب هجا های کوتاه و بلند که خود اساس وزن شعرفارسی است لازم است که نشانه‌ای برای هریك قرار دهیم.

در سنسکریت چنان که دیدیم برای هجای ثقیل (یا بلند) نشانهٔ > و برای هجای خفیف (یا کوتاه) نشانهٔ | بکار رفته‌است. اما در این جا ما نشانه هائی را که در لاتینی بکـار می‌رفته و اکنون در همهٔ زبانهای دنیا برای نشان دادن وزن معمول است اختیار می کنیم. صورت این نشانه‌ها چنین است:

هجای کوتاه = ᴗ

هجای بلند = —

نامهای هجاها

برای آن کـه بتوانیم نشانه های فوق را بخوانیم به طریقی که ضمناً وزن مقصود در این خواندن آشکـار شود لازم است لفظی که کمیّت آن معادل امتداد هجا باشد قرار دهیم تا همیشه اصوات دیگر را به همان الفاظ معهود بسنجیم و از خطا و اشتباه مصون بمانیم. در علم ایقاع نیز چنین الفاظی قرار داده‌اند اما چون در این علم به اصل تقطیع و تشخیص دو نوع هجا در وزن توجه نداشته اند لفظهای واحـدی برای هر يك از این دو نوع هجـا مقرر نیست و تغیر می‌پذیرد. زیرا

مثالهای علم ایقاع برحسب ارکان عروضی وضع شده‌است و مثلا لفظ « تن » را مثال سبب خفیف و « تَنَ » را مثال سبب ثقیل و تَنن یا تنا را مثال وتد مقرون قرار داده‌اند و براین قیاس . پیداست که در این حال مثال هجای کوتاه گاهی « ن » و گاهی «تَ» واقع می‌شود ومثال هجای بلند گاهی «نن» و گاهی «تن» و گاهی «نا» می‌باشد . برای آن که مثالها تغییر نپذیرد این‌جا چنین قرارمی‌دهیم :

ت = ᴗ = هجای کوتاه .

تن = — = هجای بلند .

تکیهٔ کلمات

وقتی که کلمه یا عبارتی‌را تلفظ می کنیم همهٔ هجاهائی که در آن هست به‌یك درجه از وضوح و برجستگی‌ادا نمی‌شود ، بلکه یك یا چند هجا برجسته‌تر است . همین برجستگی خاص یکی از اجزاء کلمه در یك سلسله اصوات ملفوظ موجب می‌شود که حدود و فواصل هجاها را تشخیص بدهیم و هریك از کلمات جمله را جداگانه ادراك کنیم .

برای توضیح این معنی مثالی لازم است . در فارسی وقتی می گوئیم : **از سرگذشت** به حسب آن که هجای **سر** را با برجستگی یا بی آن ادا کنیم تقسیم اصوات این عبارت به کلمات تغییر می‌پذیرد و به تبع آن معنی عبارت نیز مختلف می‌شود . اگر در تلفظ به هجای **سر** برجستگی بدهیم این هجا کلمهٔ مستقلی ادراك می‌شود ، و اگر آن را بی این برجستگی ادا کنیم جزء کلمهٔ بعد بشمار می آید و مجموع هجاهای « سر ـ گ ـ ذش ـ ت » کلمهٔ واحد شمرده شده معنی واحدی از آن ادراك می گردد .

این صفت‌خاص بعضی از هجاها را که موجب انفکاك اجزاء کلام ازیکدیگر است درفارسی **تکیهٔ کلمه** یا به اختصار **تکیه**[1] می‌خوانیم .

ماهیت تکیه

تکیه ممکن است نتیجهٔ فشار نفس باشد ، یعنی هنگام تلفظ چند هجای

1- Accent du mot.

متوالی در ادای یکی از آنها نفس با شدت بیشتری خارج شود دراین حال تکیه را **تکیهٔ شدت**[۱] می‌خوانند. دراین مورد چون عامل اصلی نفس است اصطلاح **تکیهٔ نفس**[۲] نیز به کار می‌رود.

همچنین ممکن است تکیه نتیجهٔ ارتفاع صوت باشد یعنی در تلفظ یکی از هجاها صوت زیرترشود. این نوع را **تکیهٔ ارتفاع**[۳]، یا **تکیهٔ موسیقی**[۴] می‌خوانند.

اکنون باید دید که تکیهٔ موجود در فارسی دری از کدام نوع است.

علمای لغت که به عربی و فارسی دربارهٔ قواعد زبان دری بحث کرده‌اند هیچ یك متعرض این معنی نشده و به تأثیری که تکیه در صرف فارسی دارد توجه نکرده‌اند، به این سبب در این دو زبان حتی اصطلاحی برای بیان این خاصیت هجاها وجود نداشته‌است. (اصطلاح **تکیه** را نخستین بار نویسندهٔ این کتاب در «تحقیق انتقادی در عروض فارسی» وضع کرده و به کار برده‌است).

اما دانشمندان اروپائی که از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به مطالعه و بحث درصرف و نحو فارسی پرداختند به این نکته توجه کرده و دربارهٔ آن مطالبی نوشته‌اند. تا آنجا که نویسندهٔ این سطور اطلاع دارد نخستین بار الکساندر خودزکو A. Chodzko در صرف و نحو فارسی خود فصل مختصری به این بحث اختصاص داد[۵] پس از او زالمن و ژوکوفسکی در دستورزبان فارسی که به آلمانی تألیف کردند بحثی دربارهٔ تکیه و موضع آن در کلمات فارسی آوردند[۶]. این دانشمندان در کلمات فارسی

1- Accent d'intensité. Stress

2- Accent expiratoire.

3- Accent de hauteur.

4- Accent musical.

5- A. Chodzko, Grammaire persane ou Principes de l'Iranien moderne, Paris, 1852. p. 182-185.

6- Carl Salemann - V. Shukovski, Persische Grammatik mit Litteratur, Chrestomathie und Glossar. Berlin, 1889. §8. B.

یك تکیهٔ اصلی و یك تکیهٔ ثانوی یا فرعی تشخیص دادند و اگرچه صریحاً دربارهٔ ماهیت تکیهٔ فارسی چیزی ننوشته‌اند از بیان ایشان به خوبی آشکار است که آن‌را «تکیهٔ شدت» شمرده‌اند.

اما آنتوان میّه زبان شناس معروف فرانسوی در رساله‌ای به‌عنوان «صرف و تکیهٔ شدت در پارسی» تصریح کرده‌است که «مراد از تکیه در این جا فقط تکیهٔ شدت است و آن بکلی از آهنگ (ton) هند و اروپائی که عبارت از ارتفاع صوت بوده‌است جداست»[1]

روبر گوتیو شاگرد دانشمند آنتوان میّه نیز در دنبالهٔ تحقیقات استاد خود چند مقاله دربارهٔ تکیهٔ کلمات فارسی منتشر کرد و او نیز همه جا تصریح می کند که در فارسی از قدیمترین زمان تا امروز همیشه تکیه عبارت ازشدت صوت بوده و با تکیهٔ کلمه در زبانهای سنسکریت و یونانی که از زیری یا ارتفاع صوت حاصل می‌شده بکلی متمایز بوده‌است[2].

این که تکیهٔ کلمه درایرانی باستان (که دو شعبهٔ آن یعنی پارسی هخامنشی و اوستائی را می‌شناسیم) از چه نوع بوده‌است این‌جا مورد بحث نیست. اما دربارهٔ تکیهٔ فارسی امروز که نزد زبان شناسان اروپائی همه جا «تکیهٔ شدت» (Accent d'intensité) خوانده شده‌است نگارنده خود در آزمایشگاه فونتیك‌پاریس تحقیقی دقیق به‌عمل آورده وحاصل آن را در رساله‌ای به زبان فرانسه نوشته که تحت طبع است.

به موجب این تحقیق ثابت شده‌است که تکیهٔ کلمه در فارسی امروز نتیجهٔ شدت صوت نیست بلکه به خلاف نظریهٔ زبان شناسان اروپائی عامل «شدت» در آن بسیار ضعیف است و در مقابل، عامل ارتفاع به وضوح تمام وجود دارد. یعنی‌همان

1- A Meillet, La déclinaison et l' accent d'intensité en perse. J.A., mars-avril 1900 pp.254 et suiv.

2- R. Gauthiot, De l'accent d'intensité iranien. MSL t xx 1e fasc. 1916 ; De la réduction de la finale nominale en iranien. MSL.2e fasc. 1916.

صفت زبانهای باستانی هند و اروپائی و از آن جمله سنسکریت و یونانی درفارسی امروز وجود دارد[1].

نتیجه‌ای که از تحقیقات آزمایشگاهی مزبور بدست آمده است به اختصار از این قرار است :

۱ ـ هجای تکیه دار ، چه در آغاز وچه درپایان کلمه ، همیشه شامل ارتفاع صوت است و این ارتفاع (یا زیری) نسبت به هجای بی تکیه میان ۹ و ۳ نیم پرده می‌باشد .

۲ ـ آهنگ (ton) از تکیه (Accent) جدا نیست . هرجا که تکیه هست ارتفاع صوت بیشتر می‌شود و در هیچ موردی یکی را جدا از آن دیگر نمی‌توان یافت . بنابراین می‌توان گفت تکیه در کلمات فارسی عبارت است از ارتفاع صوت که اغلب با اندك شدتی همراه است

۳ ـ تکیهٔ فارسی هیچ با امتداد مربوط نیست . یعنی تکیه هم روی هجای کوتاه و هم روی هجای بلند ممکن است واقع شود .

٤ ـ موضع تکیه روی یکی از هجاهای هر کلمه تابع ساختمان صرفی آن کلمه‌است . یعنی هریك از انواع کلمه در محل معینی‌تکیه دارد و در موارد بسیار نوع صرفی دو کلمه که از حیث حروف با هم یکسان هستند به حسب موضع تکیه تشخیص داده می‌شود .

موضع تکیه در کلمات فارسی

دربارهٔ تأثیر و دخالت تکیه درساختمان صرفی کلمات فارسی‌تا کنون دراین زبان بحثی نشده است، و نخستین بار نگارندهٔ این کتاب در « تحقیق انتقادی در عروض فارسی[2] » از این مطلب ذکری به میان آورد .

اما، چنان که گفته شد ، زبان‌شناسان اروپائی این‌معنی را مورد تحقیق قرار

1- P . N . Khanlari , L'accent persan,(Etudes expérimentales de phonétique persane)

۲ ـ انتشارات دانشگاه ـ شمارهٔ ۳۷ ـ سال ۱۳۲۷ .

داده‌اند و اخیراً نیز یکی از دانشمندان امریکائی طی مقاله‌ای در این باب بحث کرده‌است[1].

برای نمونه چند قاعدهٔ کلی در بارهٔ موضع تکیه در کلمات فارسی این جا ذکر می‌شود :

۱ - اسماء و صفات

اسم و صفت درحالات تجرد و فاعلی ومفعولی روی هجای آخری تکیه دارند و اگر کلمه یك هجائی باشد خود دارای تکیه است :

مرد . پسر . زن . حسن . رستم . فریدون . نیکو . خوب . بد . دانش .

مرد آمد پسر را گفت رستم یلی بود کار نیکو کن

کلمات ذیل مشمول این قاعده است : اسم جامد عام ـ اسم خاص ـ مصدر ـ اسم مصدر «شینی» ـ اسم مصدر مختوم به « تار » ـ صفت مشبههٔ مختوم به «ا» ـ اسم فاعل (مختوم به « ان » و«نده») ـ اسم مفعول ـ صفات جامد ـ صفات مرکب (باتمام انواع آن) ـ اسماء مرکب (تمام انواع) .

در حالت ندا یا خطاب ـ اگر بی واسطهٔ حرف ندا اسم یا صفتی که به‌جای آن نشسته است منادی واقع شود تکیهٔ کلام از هجای آخری به هجای اول منتقل می گردد.

اگر حرف ندای (ای) بر سر کلمه درآید نیز همین حال واقع می‌شود .

اگر کلمه به واسطهٔ الف که به‌آخر آن افزوده می‌شود منادی قرار گیرد تکیهٔ کلمه بجای اصلی خود می‌ماند .

در حالت اضافه ـ در این حالت‌حرف ساکنی که درآخر کلمه قرار دارد باحرکت زیر (که علامت اضافه‌است) ترکیب شده هجای دیگری تشکیل می‌دهد. این هجا همیشه بی تکیه است وتکیه روی هجای ماقبل آن قرار می گیرد:

مرد : مرد خوب . مادر : مادر خوشخو .

در حالت نکره ـ این حالت نیزدرست مانند حالت اضافه است . یعنی‌حرف

1– Ch. A. Ferguson, Word stress in persian Language, 1957

ساکن آخر کلمه با یای نکره هجای دیگری می‌سازد که همیشه بی تکیه است .

در دو حالت فوق اگر کلمه مختوم به هاءِ غیر ملفوظ باشد یعنی به حرف متحرکی ختم شود یائی یا همزه‌ای به‌آن افزوده می‌شود و این حروف از حیث ترکیب با کسره و یای نکره همان حکم حرف ساکن آخر کلمه را دارد .

در حالت جمع - علامت های جمع «آن - ها» تکیه دار است . در جمع به « آن » مانند حالت نکره و اضافه حرف ساکن آخر کلمه به‌این جزء متصل می‌شود . اما به خلاف آن دو حالت در این مورد جزءِ اضافی دارای تکیه است و تکیهٔ اصلی کلمه را جذب می کند .

۲ - افعال

در ماضی مطلق همهٔ صیغه‌ها جز مفرد غایب روی هجای ما قبل آخر تکیه دارند و در صیغهٔ مفرد غایب تکیه روی هجای آخری است مگر وقتی که باءِ زینت بر سر فعل در آید که در این حال در هرشش صیغه تکیه روی «ب» قرارمی گیرد.

در ماضی استمراری تکیهٔ قوی روی حرف «می» واقع می‌شود .

در ماضی نقلی تکیه در تمام صیغه‌ها روی هجای آخر جزءِ اصلی فعل (اسم مفعول) قرار دارد : رفته‌ام .

در ماضی بعید دو تکیه وجود دارد که یکی روی هجای آخر اسم مفعول و دیگری روی هجای اول فعل معین «بودن» است : رفته بودم .

فعل مضارع اگر بی حرف استمرار(می) بکار رود تکیه روی هجای آخری آن است و اگر با «می» استعمال شود تکیهٔ قوی روی (می) قرار می گیرد : روم - می‌روم .

امر اگر بی بای امر بکار رود تکیه روی هجای آخرین آن است : نشین - نویس .

اگر با حرف امر «ب» استعمال شود تکیه بر « ب » خواهد بود : بنشین . بنویس .

در نهی و نفی همیشه تکیهٔ قوی روی حرف نهی «م » یا نفی «نَ» است .

مستقبل دارای دو تکیه‌است: یکی‌روی هجای آخر کلمهٔ «خواهم» و دیگری روی هجای آخر فعلی که صرف می‌شود : خواهم نشست .

۳ ـ حروف استفهام

اگر حروف استفهام یك هجائی باشند (مانند که و چه و چون) دارای‌تکیه هستند وهمیشه تکیه را محفوظ دارند .

اگر چند هجائی باشند تکیه یا روی جزء استفهامی یا روی هجای آخری است مانند (کدام ـ کجا) .

اگر مرکب باشند جزءِ استفهامی تکیه‌دار است مانند (چرا ـ چه کس ـ چقدر) .

۴ ـ مبهمات

در مبهمات همان حکم اسماء و صفات جاری است .

۵ ـ ضمایر

ضمایر منفصل در حکم اسم و صفت است . حکم ضمایر فاعلی ضمن بحث از افعال بیان شد . اما ضمایر متصل مفعولی و اضافه تکیه ندارند و جزء آخر کلمه با آنها ترکیب شده هجای دیگری بوجود می‌آورد و تکیه به هجای ماقبل آن داده می‌شود : کلاهت ـ زدم (زد مرا) .

۶ـ پیشاوندهای افعال

پیشاوندهائی که بر سر فعل درمی‌آیند همه دارای تکیه می‌باشند . اما اگر فعل مصدر مرخم باشد و از ترکیب آن با پیشاوند اسمی حاصل شود تابع قاعدهٔ اسماء خواهدبود وتکیه به هجای آخرین آن تعلق خواهد گرفت :

دانشمند در گذشت .   در گذشتِ دانشمند

در کلمات ذیل که همه ازحروف شمرده می‌شوند تکیه روی هجای اول قرار دارد :

ولیکن ـ لیکن ـ ولی ـ بلکه ـ بلی ـ آری ـ اما ـ مگر ـ اگر ـ شاید ـ هر ـ کس ، هرچند ، باری ، همان . همین .

نکتهٔ ۱ ـ بعضی کلمات عربی، چه آنها که درمحاورهٔ عام وارد شده وچه آنها که تنها درنوشته به کار می‌رود تکیهٔ اصلی را حفظ کرده‌اند . و روی هجای اول تکیه دارند : یعنی ، اعنی ، الا ، ایّها

نکتهٔ ۲ ـ قواعدی که این جا دربارهٔ تکیهٔ کلمات فارسی ذکر شد راجع به لهجهٔ فصیح ادبی است که اکنون درتهران متداول است و نگارنده به دلایلی که این جا مجال ذکر آن نیست گمان می کند که همیشه لهجهٔ ادبی چنین بوده است . اما درلهجه‌های مختلف هریك از شهرها و نواحی‌ایران ازحیث موضع تکیه روی هجاهای کلمات اختلافاتی هست وقواعد مخصوص به‌خود دارد.

تأثیر تکیه در شعرفارسی

همچنان که قوام هجا به یکی‌ازاجزاء آن‌است که حرف مصوت(Voyelle) باشد قوام کلمه وجزء (یافعل عروضی) نیز به هجای تکیه‌دار است ، از این‌جاست که گفته‌اند تکیه جان کلمه است .

در بحث گذشته موضع تکیه‌ها را درانواع کلمات فارسی بیان کردیم. اکنون می گوئیم : هرمصراع شعر فارسی مرکب از چند هجای کوتاه و بلند است که برحسب نظمی خاص مرتب شده باشد . اما همهٔ هجاهائی که در یك مصراع شعر هست از حیث کیفیت و نحوهٔ تلفظ یکسان نیست . زیرا مصراع از کلمات تشکیل می‌شود ودر هر کلمه‌لااقل یك هجای تکیه‌دار هست . بنابراین مجموع هجاهای یك مصراع را به دو دستهٔ تکیه‌دار و بی‌تکیه تقسیم می‌توان کرد . گفتگو در این است که آیا هجا های تکیه‌دار که در هر مصراع هست موضع معینی دارند و در تعیین محل آنها هم نظمی مراعات می‌شود یانه.

اگر به امثلهٔ عروضی یعنی مقیاسهائی که برای سنجیدن اوزان شعر وضع کرده‌اند مراجعه کنیم می‌بینیم که میزان هرمصراع به اجزائی تقسیم می‌شود و هر جزء عبارت‌است ازچند هجا که با هم پیوندی دارند . مانند : مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعلن و غیره .

پیوندی که هجاهای هریك ازاین اجزاء را به‌هم متصل می کند تکیه‌ای‌است

که درمفاعیلن روی هجای سوم (عی) ودرفاعلاتن نیزروی سومی (لا) ودر مستفعلن روی هجای دومی (تف) قرار دارد . بنا براین در هریك از میزانهای بحور هزج و رمل و رجز شانزده هجا هست که از آن جمله دوازده بلند وچهار کوتاه‌است بعلاوه هریك از این موازین به‌چهار جزء چهارهجائی تقسیم می‌شود و هرجزء دارای یك تکیه است که در محل معین قرارمی گیرد و وجه تشخیص هر جزء از جزء دیگر همین تکیه می‌باشد . مثال بحرهزج به طور نمونه این است :

∪ – –́ – | ∪ – –́ – | ∪ – –́ – | ∪ – –́ –

ت تن تن تن | ث تن تن تن | ت تن تن تن | ت تن تن آن

ومثال رجز چنین است:

– –́ ∪ – | – –́ ∪ – | – –́ ∪ – | – –́ ∪ –

تن تن ت تن. تن تن ت تن تن تن ت تن تن تن ت تن

اما اشعار فارسی که براین وزن سروده شده کاملا بـا این میزان منطبق نمی‌شود ، زیرا چنان که گفتیم ، اکثر کلمات فارسی دو یا سه هجائی‌است وچون همهٔ کلمات تقریباً دارای تکیه می‌باشند شمارهٔ تکیه‌هائی که در هر مصراع می‌افتد بیش از چهار است و این یکی از موارد عدم تطبیق عروض‌عرب با شعرفارسی است.

اکثر اشعاری که در فارسی بر بحر رجز سالم سروده شده بجای چهار جزء به هشت جزء تقسیم می‌شود که هر جزء به ضرورت دارای تکیه‌ای است . اما درهر جزء وضع تکیه روی هجای معینی ضروری نیست. مثلامصراع اول قصیدهٔ معروف معزی چنین تقطیع می‌شود :

ای سا | ر بان | منز ل | مکن | جز در | د یا | ر(ی)یا | ر من

– –́ | ∪ –́ | – –́ | ∪́ – | –́ – | ∪ –́ | – –́ | ∪ –́

چنان که مشاهده می‌شود شعر به هشت جزء تقسیم شده و هر جزء یك تکیه دارد اما درشش جزء (اولی و دومی و سومی و ششمی و هفتمی وهشتمی) تکیه روی هجای آخر جزء در دو جزء (چهارمی و پنجمی) تکیه روی هجای اولی قـرار دارد. اگرمصراعهای دیگر همین قصیده را نیز بیازمائیم می‌بینیم که تقریباً در همهٔ

آنها هشت جزء هست و درهمهٔ اشعار هرجزء دارای تکیه‌ای‌است . اما محل‌تکیه‌ها در داخل اجزاء تغییر می‌پذیرد . اکنون اگرشعری درفارسی به همین وزن سروده شود که نظم هجاها از لحاظ کمیّت در آنها مراعات شده باشد اما نظم تکیه‌ها چنین نباشد ذهن شنونده فوراً به‌اختلافی در وزن متوجه می گردد . مثال این معنی را در دیوان ناصرخسرو می‌توان جست:

از مر | د ما | ند مل | ك هر | گز جز | پسر | یا دخ | ترش

/ / / / / / / /

— — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ —

می بینیم که دراین شعر نیزهشت تکیه هست. اما جزء دوم وچهارم تکیه‌ندارد وجزء سوم وپنجم به‌جای یك دارای دوتکیه است . اختلاف در وزن شعر نیز آشکار و تقطیع آن برای مبتدی دشواراست . مثال دیگر از همین قصیده :

منکر | شدش | نادا | ن ولی | کن نی | ست دا | نا منـ | کرش

/ / / / / / /

— — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ —

در این شعر هفت تکیه به‌جای هشت موجود است و جزء ششم تکیه ندارد . اختلاف وزن آن نیز آشکار است .

از این گفتگو چنین نتیجه می گیریم که تکیه در وزن شعر فارسی اگرچه از مبانی وزن نیست مرتب کنندهٔ اجزاء و پیوند هجاهاست و درهرجزء باید لااقل یك تکیه وجود داشته‌باشد . اما محل تکیه در داخل اجزاء تغییرپذیراست . مرتب بودن تکیه‌ها در هجاهای هر شعر وزن آن را ضربی و منظم می کند و عدم نظم آن اگر چه وزن شعر را برهم نمی‌زند درآن اختلافها و تغییراتی به وجود می‌آورد .

پایه

پایه عبارت‌است از مجموعهٔ چندهجا که به وسیلهٔ یك تکیه یا یك ضرب قوی به هم متصل شوند ، واز تکرار یك پایه (یا تکرار چند پایه به‌تناوب) وزن حاصل می‌شود. به‌این طریق پایه کوچکترین واحد وزن‌بشمار می آید[1] . مثلادر وزن ذیل:

ت تن | ت تن | ت تن | ت تن | ت تن | ت تن

∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ —

(که در عروض **رجزمخبون** نام دارد و بر مفاعلن ۳ بار تقطیع می‌شود) پایه **ت تن** = ∪ — است که از تکرار آن این وزن حاصل می گردد . و در وزن ذیل :

ت تن | تن تن | ت تن | تن تن | ت تن | تن تن | ت تن | تن تن

∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — —

(که به اصطلاح عروض **هزج مثمن سالم** است و بر چهارمفاعیلن تقطیع می‌شود) دو پایه وجود دارد : یکی **ت تن** = ∪ — و دیگری **تن تن** = — — که به تناوب دنبال یکدیگرمی آید و وزن معروف به **هزج** را ایجاد می کند .

غرض از افاعیلی که در علم عروض وضع کرده‌اند نشان دادن همین پایه‌ها بوده‌است . اما در بخشهای گذشته گفتیم که افاعیل عروضی برای شعرفارسی نادرست است . زیرا اولا وزن را به اجزاء متساوی و متشابه تقسیم نمی کند . ثانیاً ارتباط وپیوند هجاهای آنها به‌وسیلهٔ تکیه مراعات نشده‌است . ثالثاً فواصل افاعیل عروضی با فواصل کلمات اشعاری که درفارسی بر وزن آنها ساخته می‌شود به‌ندرت مطابقت می‌نماید. ازاین‌ها گذشته کثرت شمارهٔ افاعیل عروضی چنان کار را دشوارساخته که نمی‌توان آنها را به‌خاطرسپرد و به‌سهولت اشعار را با آن موازین سنجید .

بنابراین باید اجزاءِ جدیدی برای اوزان شعر فارسی یافت که اولاً همهٔ وزنهائی که دراین زبان بکار می‌رود قابل تقسیم به‌آنها باشد . ثانیاً شماره و موضع

۱- پایه اصطلاح تازه‌ای است، زیرا که اصطلاحات رکن وجزء و افاعیل هیچیك با تعریفی که منظور است مطابقت ندارد . این لفظ را درمقابل «رجل» که ترجمهٔ اصطلاح عروض‌هندی است و ابوریحان در التفهیم آورده‌است وهمچنین درمقابل کلمات Foot انگلیسی‌و Pîed فرانسوی قرارداده‌ایم.

تکیه‌هائی که در آنهاست با کلمات زبان فارسی که درشعر بکار می‌رود متناسب باشد. ثالثاً فواصل اجزاءِ عروضی با فواصل کلمات شعر بیشتر قابل انطباق باشد. رابعاً اوزان را به‌اجزاءِ متساوی ومتشابه تقسیم نماید تا از روی آنها بتوان نظم و تناسب میان هجاهای کوتاه وبلندی را که درهروزن وجود دارد دریافت.

چنانکه گفتیم اجزاءِ عروضی‌از یك‌هجائی تا پنج‌هجائی است وهمین تنوع‌از جهت شمارهٔ هجاها موجب کثرت شمارهٔ اجزاء می‌باشد. اما از استقرائی که دربارهٔ شمارهٔ هجاهای کلمات فارسی بعمل آوردیم معلوم شد که اکثر کلمات زبان فارسی از سه هجائی تا یك هجائی‌است. بنابراین اگرپایه‌های وزن شعررا دوهجائی و سه هجائی کنیم اولاً فواصل کلمات بیشتربا فواصل وزن منطبق می‌شود و ثانیاً چون هر کلمه دارای یك تکیه است و در هرجزء یا پایه نیز یك تکیه قرار دارد شمارهٔ تکیه ها و موضع آنها در میزان و موزون با هم متناسب‌تر می گردد و ثالثاً شمارهٔ انواع پایه‌ها بالطبع کم می‌شود.

نگارنده پس‌از سنجش‌وآزمایش بسیار ده پایه یافته‌است که همهٔ اوزان‌اشعار فارسی‌را به‌آنها تقسیم‌وتجزیه می‌توان کرد وهمهٔ شرایطی که باید میزان شعرداشته باشد درآنها وجود دارد. این پایه‌ها چنان‌که گفته شد یا دو هجائی ویا سه هجائی است وچون اجزاءِ مرکب کنندهٔ هرپایه دونوع (هجای کوتاه وهجای بلند) بیشتر نیست پایهٔ دوهجائی به قاعدهٔ ریاضی چهار صورت بیشتر پیدا نمی کند:

۱ ـ ت تن   ᴗ —

۲ ـ تن ت   — ᴗ

۳ ـ ت ت   ᴗ ᴗ

٤ ـ تن تن   — —

اما پایه‌های سه‌هجائی نیز به‌قاعدهٔ ریاضی از هشت‌نوع‌تجاوزنمی کند واز این انواع‌هشتگانه‌یك‌نوع که ازسه هجای کوتاه تشکیل می‌شود (ت ت ت = ᴗ ᴗ ᴗ) در اوزان فارسی محال‌است و یك نوع دیگر که ازدوهجای بلند و یك کوتاه در پی آنها (تن تن ت = — — ᴗ) فراهم می آید، در تقطیع اوزان مورد احتیاج

نیست . بنابراین شش پایهٔ سه هجائی دیگر باقی می‌ماند که اینهاست :

۱ـ ت تن تن   ᴗ — —

۲ـ ت ت تن   ᴗ ᴗ —

۳ـ تن تن تن   — — —

٤ـ ت تن ت   ᴗ — ᴗ

۵ـ تن ت تن   — ᴗ —

٦ـ تن ت ت   — ᴗ ᴗ

به‌این طریق مجموع پایه‌هائی که در اوزان شعر فارسی مورد استعمال دارد واز تکرار متوالی یکی یا تکرار متناوب چند تای آنها اوزان مختلف حاصل می‌شود از ده پایه تجاوز نمی کند. چهار پایهٔ دوهجائی وشش پایهٔ سه‌هجائی . براین ترتیب :

۱ـ ت تن   ᴗ —

۲ـ تن ت   — ᴗ

۳ـ ت ت   ᴗ ᴗ

٤ـ تن تن   — —

۵ـ ت تن تن   ᴗ — —

٦ـ ت ت تن   ᴗ ᴗ —

۷ـ تن تن تن   — — —

۸ـ ت تن ت   ᴗ — ᴗ

۹ـ تن ت تن   — ᴗ —

۱۰ـ تن ت ت   — ᴗ ᴗ

نام پایه ها

اگردرمیزانهای هریك از اوزان به‌خواندن هجاهای آنها اکتفا کنیم چون هجاهای هرپایه باهم مشابه هستند فواصل پایه‌ها درست معلوم نمی‌شود ؛ برای آن که درمیزان هر وزن مجموعه‌های چند هجائی را که به وسیلهٔ تکیه به‌هم مـربوط شده‌اند بتوان تشخیص داد وفواصل آنها را از یکدیگر باز شناخت لازم‌است به هر

یك از پایه‌ها نامی بدهیم. چون اکثر این پایه‌ها جزء افاعیل عروضی هستند آنهارا به‌همان نام که در عروض دارند می‌توان خواند. اما اکنون که از چنگ آن همه دشواریهای عروض خلاص یافته‌ایم نگارنده دیگر لازم نمی‌داند که به ضرورت امثلهٔ پایه‌ها ازهمان مادهٔ فا و عین و لام اختیارشود وترجیح می‌دهد که کلمات فارسی به جای آنها بگذارد. اینك نامهائی را که اختیار کرده است می‌نویسد ومثال آنها را از افاعیل‌عروضی نیز در مقابل آن قرار می‌دهد و انتخاب یکی از آنها را به ذوق خوانندگان وا می‌گذارد:

(۱) ᴗ — = **نوا** = **فَعَل**

(۲) — ᴗ = **چامه** = (از ارکان است و وتد مفروق خوانده می‌شود)

(۳) — — = **آوا** = **فع لن**

(۴) ᴗ ᴗ = **همه** = (از ارکان است و سبب ثقیل خوانده می‌شود)

(۵) ᴗ — — = **خشاوا (خوش‌آوا)** =**فعولن**

(۶) ᴗ ᴗ — = **بنوا** =**فَعِلُن**

(۷) — — — = **نیکاوا (نیك آوا)** =**مفعولن**

(۸) — ᴗ — = **خشنوا(خوش نوا)** = **فاعلن**

(۹) ᴗ — ᴗ = **ترانه** = **فعولُ**

(۱۰) — ᴗ ᴗ = **زمزمه** = **فاعِلُ**

همهٔ اوزان فارسی نتیجهٔ تکرار یك یا چند تا از این پایه هاست. افاعیل عروضی که دارای چهار یا پنج هجا هستند همه ، یا به دو پایهٔ دو هجائی و یا به یك دو هجائی و یك سه هجائی تقسیم می‌شوند [۱].

۱ـ منابع مربوط به مباحث این فصل درآخرکتاب ذکرشده‌است .

فصل چهارم

اوزان اصلی یا بحور

در علم عروض اجناس وزن را بحر می‌نامند و هر بحر را به نامی می‌خوانند و همهٔ متفرعات آن را به اصل باز می گردانند. نگارنده نیز به پیروی از پیشینیان این اصطلاح را که معنی آن معروف همهٔ اهل‌فن می‌باشد بر اصطلاح تازه ترجیح می‌دهد. اما باید دانست که شمارهٔ بحور نزد قدما بسیارمحدود است وروی هم‌رفته اوزانی را که در عربی وفارسی به کار رفته ۱۹ جنس شمرده به هر یك نامی‌داده‌اند و اوزان دیگررا از متفرعات آن بحور نوزده گانه دانسته‌اند. اما در روشی که بنده پیش گرفته‌است شمارهٔ بحور چند برابر این مقدار است. البته نباید چنین گمان ببرند که این جا اوزان تازه اختراع شده‌است. هر چند چون بنا را بر این روش جدید که دارای اساس علمی و منطقی است بگذاریم همهٔ اوزانی که ممکن است در نظم فارسی ایجاد شود یکباره خود به خود آشکار می‌شود و بنده در ضمن کار خود از این اوزان نو فراوان یافته‌است اما نباید فراموش شود که غرض از تحقیق در علم عروض یافتن آسانترین و درست‌ترین روشهاست برای تشخیص اوزانی که تا کنون در شعر فارسی به کار رفته نه اختراع اوزان جدید. بنابراین اگر گاهی برای آشکار ساختن شیوهٔ اشتقاق اوزان از یکدیگر، ناچار وزن تازه‌ای در این مجموعه آمده خود به تازه بودن آن اعتراف کرده‌ام تا با اوزان متداول و معمول اشتباه نشود.

اما سبب آن که شمارهٔ بحور در این جا بیشتر است این است که درعروض عربی همهٔ اوزان مختلفی را که شاعر می توانسته است در ابیات و مصراعهای یك قطعهٔ شعر به کار ببرد در ذیل عنوان یك بحر آورده‌اند واین اوزان هر یك صورتی

از وزن اصلی شمرده می‌شوند که آمیختن آنها با هم در یك قصیدهٔ عربی مجاز است .

پس شمارهٔ بحور در عربی شانزده است و هر بحر چند صورت مختلف دارد. از این صورتهای گوناگون یکی را اصلی شمرده و در دایره قرار داده‌اند و آن را به اجزائی تقسیم کرده‌اند که آنها نیز اجزاء اصلی یا سالم به شمار می‌آیند . آنگاه هر تغییری که در این صورت اصلی یا سالم بحر ممکن است حاصل شود بی آن که وزن تغییر کلی بپذیرد ، صورت فرعی یا مزاحف یا معلول آن محسوب شده و اجزائی را که این تغییر در آنها رخ داده اجزاء مزاحف دانسته به وسیلهٔ قواعد ازاحیف و علل کیفیت اشتقاق آنها را از اجزاء اصلی بیان کرده‌اند .

عروض‌دانان ایرانی که قواعد عروض را عیناً از عربی گرفته‌اند ، در این شیوه نیز به ایشان اقتفا کرده و متوجه نشده‌اند که چون اکثر صورتهای فرعی‌را درشعرفارسی باصورت اصلی‌یا سالم بحر و سایرصورتهای فرعی یا مزاحف نمی‌توان آمیخت و اغلب هریك ازآنها وزنی‌جداگانه به‌شمار می‌آید پیروی ازقواعدعروض عرب در زبان فارسی بکلی نادرست است .

در این کتاب ما هروزنی راکه مستقل باشد یعنی نتوان آن را در شعرفارسی با اوزان دیگر آمیخت وزنی جداگانه شمرده‌ایم وعلت فزونی شمارهٔ بحور دراین روش نسبت به کتب قدیم عروض فارسی جز این نیست .

پس اصطلاح بحر در این کتاب به صورتی خاص از ترکیب هجاها اطلاق می‌شود که در آن تناسب معینی میان هجاهای کوتاه و بلند وجود داشته باشد و آن را با صورتی دیگر که حاصل تناسب دیگری باشد نتوان در یك قطعه آمیخت.

اما میان بعضی ازبحور مستقل رابطه‌ای وجود دارد که به‌حسب آن می‌توان آنها را طبقه بندی کرد و هر دسته را در ذیل طبقهٔ خاصی درآورد و این رابطه با قاعده‌ای که برای‌طبقه‌بندی بحرهای‌فارسی بایدبه کاربرد در ذیل بیان خواهدشد:

دوایر خلیل

خلیل‌بن احمد اوزان اصلی را در پنج دایره قرار داده بود . به این طریق :

دایرهٔ اول مختلفه خوانده می‌شود و سه بحر ذیل را در بر دارد :

طویل = فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن .

مدید = فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن .

بسیط = مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن .

دایرهٔ دوم که مؤتلفه نامیده شده شامل دو بحر ذیل است :

وافر = مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

کامل = متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

دایرهٔ سوم مشتمل بر سه بحر است و دایرهٔ مجتلبه[1] خوانده می‌شود :

هزج = مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن.

رمل = فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .

رجز = مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

دایرهٔ چهارم که آن را مشتبهه نام نهاده‌اند مشتمل بر بحور ذیل :

منسرح = مستفعلن مفعولات مستفعلن .

خفیف = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

مضارع = مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن.

مقتضب = مفعولات مستفعلن مستفعلن .

سریع = مستفعلن مستفعلن مفعولات .

مجتث = مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن.

دایرهٔ پنجم دایرهٔ متفقه است که خلیل یك بحر در آن جا داده :

متقارب = فعولن فعولن فعولن فعولن .

و اخفش نحوی بحر متدارك را نیز از همین دایره استخراج کرده‌است که از چهار بار فاعلن تشکیل می‌شود .

---

۱ ــ نامهای دوائر ظاهراً از خلیل بن احمد نیست و بعدها دیگران وضع کرده‌اند، گذشته از این در همهٔ کتب عروض نام دوایر یکسان نیست . خواجه نصیر می گوید : «بعضی القاب دایره ها بر شکل دیگر کنند» در عروض وحید تبریزی و در نسخه‌ای از قصیدهٔ مصنوع اهلی شیرازی که اشکال دوایر در آن ثبت است دایرهٔ اول مجتلبه و دوم متفقه و پنجم مشتبهه خوانده شده است .

دوایر عروض پارسیان

عروضیان ایرانی ازهمان آغاز رواج این فن درفارسی به این نکته برخورده‌اند که در تنظیم و ترسیم دوایر بحور فارسی پیروی تام از عروض عرب نمی‌توان کرد و به این سبب بحرهای خاص فارسی را در دوایر جدیدی قرار داده و بعضی از دوایر عربی را که بحور آنها در فارسی مورد استعمال نداشته ترك کرده‌اند.

صاحب قابوس نامه به پسر خود سفارش می کند که:

«این هفده بحر که از دایره هاء **عروض پارسیان** برخیزد نام دایرها و نام این هفده بحر چون هزج، و رجز، و رمل، و هزج مکفوف، و هزج اخرب، ورجز مطوی، و رمل مخبون، و منسرح، و خفیف، و مضارع، ومضارع اخرب، ومقتضب، ومجتث، و متقارب، و سریع، و قریب، و قریب اخرب، وآن پنجاه و سه عروض وهشتاد و دو ضرب که دراین هفده بحر بیاید جمله معلوم خویش کن[1].»

و از این جا پیداست که در قرن پنجم دوایر عروض فارسی مشخص بوده و هر يك نام معینی داشته‌است.

در متن قابوس‌نامه‌های چاپی عبارات این قسمت محذوف و مخدوش است. در چاپ لیوی نام شانزده بحر ذکر شده که یکی از آنها «طویل» از بحور خاص عربی و مربوط به سطور بعد می‌باشد که به اشتباه جزء نام‌های بحورفارسی آمده است در چاپ نفیسی [2] نیز از اصل نسخهٔ او نام شش بحر افتاده بوده که مصحح از روی مآخذ دیگر به متن افزوده است.

اما از متنی که در بالا آوردیم و صورت صحیح عبارت کتاب است می‌توان دریافت که یکی از دوایر خاص فارسی دایره‌ای بوده‌است که در آن بحرهای «هزج مکفوف» و «هزج اخرب» و «رجز مطوی» و «رمل مخبون» قرار داشته و دایرهٔ دیگر شاید شامل مزاحفات بحور منسرح و خفیف و مضارع و مقتضب و مجتث و سریع بوده‌است.

خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار بعضی از این دوایر بحور فارسی را به

---

۱ - قابوسنامه - نسخهٔ مورخ به سال ۶۲۴ عکسی دانشگاه تهران.

۲ - منتخب قابوسنامه، چاپ وزارت فرهنگ، ۱۳۲۰، ص ۲۱۲.

تفصیل ذکر کرده‌است . از آن جمله در دایرۀ سوم ، پس از ذکر آن که بحور رمل و هزج و رجز در عربی مسدس است و در فارسی مثمن ، می گوید «این دایره را دایرۀ مجتلبه خوانند و مثمن را مجتلبۀ زائده . . . و باشد که همین بحرها به حذف ساکن سبب دوم بکاردارند تا هزج براین گونه شود «مفاعیلُ ٤ بار» و رجز بر این گونه « مفتعلن ٤ بار » و رمل بر این گونه « فعلاتن ٤ بار » و بیت دائرۀ هزج براین منوال بود :

مرا کس ندهد داد مرا کس نکند شاد

و بروزن رجز :

کس ندهد داد مرا کس نکند شاد مرا

و بروزن رمل :

ندهد داد مرا کس نکند شاد مرا کس

و این بحرها را هزج مکفوف و رجز مطوی و رمل مخبون خوانند ، و دایره‌ای بر قیاس گذشته بنهند و آن را دایرۀ «مجتلبۀ زائدۀ مزاحفه» خوانند و بعضی به لغتی دیگر بخوانند»[1].

سپس در ذکر بحور دایرۀ چهارم (مشتبهه) می نویسد : «به زبان پارسی هم این بحرها سالم بکار ندارند ، یعنی ارکان همچنین به سلامت . ولیکن به حذف ساکن سبب دوم از همۀ ارکان بکاردارند و دایره‌ای را که برین وضع نهند «مشتبهۀ مزاحفه» خوانند و سریع و منسرح و مقتضب را به مطوی مقید کنند و قریب و مضارع را به مکفوف و خفیف و مجتث را به مخبون[2]».

آنگاه می گوید : «و نیز پارسیان بعضی از این بحرها مثمن بکار دارند و یك مصراع از رکنی مجموعی و رکنی مفروقی باشد دوبار ؛ و بحرهای ممکن با شش آمد . و سه بحر اول که رکن مکرر در اوایل مصراعها افتد ـ و آن سریع است و مهمل اول و قریب ـ بیفتد و شش بماند بر این گونه : وزن منسرح «مفتعلن

---

۱ - معیارالاشعار . ص ۳۵ - ۳۶

۲ - ایضاً . ص ۳۹

فاعلات ۲ بار » وزن خفیف « فعلاتن مفاعلن ۲ بار » وزن مضارع « مفاعیل فاعلات ۲ بار » وزن مقتضب « فاعلات مفتعلن ۲ بار » وزن مجتث « مفاعلن فعلاتن ۲ بار » وزن مهمل « فاعلات مفاعیلُ ۲ بار » . و از این شش سه مستعمل باشد و آن منسرح ومضارع ومجتث است، و لخفیف مثمن بسیار نیامده‌است و مقتضب در پارسی نیامده‌است ، و این دایره را مشتبهٔ زائده خوانند و بعضی القاب دایره ها بر شکل دیگر کنند[1] »

سپس می‌نویسد : « باشد که بعضی دائره بنهند جهت بحرها که مسدس و مزاحف آمده بود ، مانند سریع و قریب و خفیف و بحر مقتضب هم در آن دایره آورند و بدل دایرهٔ مشتبهه این دو دایره آورند » (در نسخهٔ چاپی دو دایره سفید مانده است[2])

بنا بر آنچه گذشت ، خواجه نصیر در معیارالاشعار سه دایرهٔ خاص اوزان فارسی آورده‌است که در عروض عرب وجود ندارد و آن سه عبارتند از :

اول ـ دایرهٔ مجتلبهٔ زائدهٔ مزاحفه که شامل اوزان ذیل است :

۱ـ هزج مکفوف (مفاعیلُ چهار بار)

۲ـ رجز مطوی (مفتعلن چهار بار)

۳ـ رمل مخبون (فعلاتن چهار بار)

دوم ـ دایرهٔ مشتبههٔ مزاحفه شامل اوزان ذیل :

۱ـ سریع مطوی (مفتعلن مفتعلن فاعلات)

۲ـ منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات مفتعلن)

۳ـ مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن مفتعلن)

٤ـ قریب مکفوف (مفاعیل مفاعیل فاعلات)

۵ـ مضارع مکفوف (مفاعیل فاعلات مفاعیل)

۶ـ خفیف مخبون (فعلاتن مفاعلن فعلاتن)

۱ـ معیارالاشعار . ص ۴۱

۲ـ ایضاً . ص ۴۱

۷ - مجتث مخبون (مفاعلن فعلاتن فعلاتن)

سوم - دایرهٔ مشتبههٔ زائده که وزنهای مثمن ذیل را شامل است :

۱ - منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات ۲ بار)

۲ - مضارع مکفوف (مفاعیل فاعلات ۲ بار)

۳ - مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن ۲ بار)

٤ - مجتث مخبون (مفاعلن فعلاتن ۲ بار)

۵ - وزن مهمل (فاعلات مفاعیلُ ۲ بار)

شمس‌قیس می گوید : « مدعیان علم عروض . . . هزج را سه بحر نهاده‌اند : بحرسالم و بحرمکفوف و بحراخرب . و رجز را دو بحر نهاده‌اند: بحر سالم و بحر مطوی . ورمل‌را دو بحر کرده‌اند: سالم ومخبون. و سوالم هرسه بحررا در دایره‌ای نهاده‌اند ونام آن «دایرهٔ مؤتلفه» کرده و مزاحفات آن را در دایرهٔ دیگر نهاده و نام آن دایرهٔ مجتلبه کرده ، و الحق این استادیی سخت جاهلانه است . . . دیگر آن که چون از بحور دایرهٔ مشتبهه دراشعار عجم بعضی مثمن الاجزاء می آید و بعضی مسدس‌الاجزاء، و ازین جهت آن‌را دو دایره لازم بود ایشان درین نیزمبالغی خبط کرده‌اند . اول آن کـه منسرح را دو بحر نهاده‌اند ، مثمن آن را منسرح کبیر خوانده‌اند و مسدس آن را منسرح صغیر . و خفیف را دو بحرنهاده‌اند مثمن آن را خفیف صغیرخوانده‌اند و مسدس را خفیف کبیر برعکس تسمیت منسرح»[1].

بنابراین شمس قیس دایره‌ای راکه عروضیان ایرانی وضع کرده بودند و خواجه نصیر آن را مجتلبهٔ زائدهٔ مزاحفه خوانده‌است ردکرده اما دو دایرهٔ دیگر را می‌پذیرد و می گوید :

« جملهٔ بحور اشعار عجم را در چهار دایره نهیم و هزج و رجز و رمل در یك دایره وجملگی مفترعات و منشعبات هریك به اصول آن ملحق گردانیم ، و چون به علت بی‌انتظامی ارکان بحور دایرهٔ مشتبهه چنان که پیش از این تقریر رفته است در هیچ یك ازآن بحور بر اجزاءِ سالمه شعری مستعذب نیست از هریك وزنی‌خوش

۱- المعجم چاپ دانشگاه . ص ۸۴ - ۸۳

که اوزان دیگر بحور بی‌اختلال ارکان از آن مفکوك شود اصل دایره سازیم و منسرح مطوی و مضارع مکفوف و مقتضب مطوی و مجتث مخبون را به سبب تثمین اجزاء در دایره‌ای نهیم و مسدسات و مزاحفات هر یك به اصول آن ملحق داریم و سریع مطوی و غریب مخبون و قریب مکفوف و خفیف مخبون و مشاکل مکفوف را به علت تسدیس اجزاء در دایرهٔ دیگر آریم».

پس دو دایرهٔ مورد قبول شمس قیس ازین قراراست :

دایرهٔ مختلفه شامل چهار وزن :

۱ - منسرح مطوی - مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات .

۲ - مضارع مکفوف - مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات .

۳ - مقتضب مطوی - فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن .

٤ - مجتث مخبون - مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن .

این دایره چنان که ملاحظه می‌شود علاوه برزحافاتی که به اجزاء آن راه یافته با اصل دایرهٔ مشتبهه ازلحاظ تعداد اجزاء نیزمتفاوت‌است؛ یعنی بحور دایرهٔ مشتبهه دارای سه جزء و بحور دایرهٔ مختلفه دارای چهار جزء می باشد واین همان دایرهٔ مشتبههٔ زائده است که در معیارالاشعار آمده‌است .

آنگاه شمس‌قیس از همین اجزای مزاحف دایرهٔ دیگری انتزاع کرده که سه جزء دارد وآن همان سه جزء آخر مجتث مخبون است (یعنی فعلاتن مفاعلن فعلاتن) . این دایره را منتزعه نام نهاده و از آن پنج وزن ذیل را استخراج کرده‌است :

دایرهٔ منتزعه :

۱ - خفیف مخبون - فعلاتن مفاعلن فعلاتن .

۲ - سریع مطوی - مفتعلن مفتعلن فاعلات .

۳ . غریب مخبون - فعلاتن فعلاتن مفاعلن .

٤ - قریب مکفوف - مفاعیل مفاعیل فاعلات .

۵ - مشاکل مکفوف - فاعلات مفاعیل مفاعیل .

این دایره نیز همان است که در معیارالاشعار به نام **مشتبههٔ مزاحفه** آمده‌است .

به این طریق دو دایره و سه بحر (غریب و قریب و مشاکل) به موضوعات خلیل و اخفش افزوده شده‌است و در عروض فارسی هفت دایره و نوزده بحر یا وزن اصلی که از آن دوایر استخراج می‌شود ذکر و همهٔ اوزان دیگر از متفرعات آنها شمرده شده‌است. اما شمارهٔ بحور و دوایری که عروضیان ایرانی یافته بودند بسیار بیش از این‌ها است. از آن جمله شمس‌قیس نام سه دایره و بیست و یك بحر مستحدث را که می گوید عروضیان عجم چون بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی و امثال ایشان احداث کرده‌اند ذکر و رد کرده‌است .[۱]

۱- المعجم ص ۱۷۴

روش نو
لزوم مراعات دوایر

اکنون باید دید اصل ترسیم دوایر، و استخراج بحور از آن‌ها، تا چه اندازه درست است. مستشرق محترم ویل (Weil) در مقاله‌ای که راجع به عروض در دائرةالمعارف اسلامی نوشته پس از انتقاد اصول عروض عرب می گوید:

«نظریهٔ ترسیم دوایر نخستین عیب اساسی عروضی‌است که عربها ابداع و تدوین کرده‌اند و قواعد معضل زحافات و علل ازاین‌جا ناشی شده‌است. نخستین نتیجه‌ای که از طرح ادوار حاصل‌شد این بود که بحوری را که در آن دوایر می گنجید یا از آن منشعب می‌شد اصل قرار دادند و اوزان دیگر را با عروض و ضربهای غیر مجانس و نامنظم از فروع آن‌ها یا از مستثنیات و خلاف قاعده‌ها شمردند و حال آن که در حقیقت چنین نیست. یعنی از ۱۶ بحر اصلی ۱۱ بحر هرگز به‌صورت تام و کامل خود به کار نمی‌رود[1] و پنج بحر دیگر (کامل ـ رجز ـ خفیف ـ متقارب ـ متدارك) ندرةً در حالت سلامت استعمال می‌شود... اگر ادوار وجود نداشت بحور اصلی وده جزءِ اصلی همه از میان می‌رفت و اعراب می‌توانستند ۶۷ نوع وزن و ۸۵ جزء یا تفعیل عروضی را که در آن‌ها می‌توان یافت جدا جدا محسوب دارند.»

آنچه این محقق نوشته‌است دربارهٔ عروض عرب درست نیست؛ زیرا که در شعر عربی اکثر بحور فرعی هریك وجه استعمال دیگری از یك وزن اصلی است و علت آن که به‌اجزاءِ اصلی و فرعی قائل‌شده‌اند این بوده که به این‌وسیله خواسته‌اند

۱ ـ این نکته مربوط به عروض عرب است و در فارسی صادق نیست.

وجوه مختلف استعمال یك وزن را که آمیختن آن‌ها با هم در یك قطعهٔ شعر مجاز بوده‌است نشان بدهند و اگر هر یك از وجوه را جداگانه به شمار می‌آوردند شاید رابطهٔ بعضی با بعضی دیگر به‌خوبی آشکار نمی‌شد اما در شعر فارسی که اوزان فرعی مستقل هستند و نمی‌توان آن‌ها را با یکدیگر درآمیخت این ایراد وارد است.

با این‌حال در فارسی نیز نمی‌توان گفت که تشخیص اصل و فرع مطلقاً لازم نیست زیرا بسیاری از اوزان با یکدیگر رابطهٔ نزدیکی دارند یعنی در بسیاری از اوزان نظم هجاهای کوتاه و بلند یکسان‌است، با این تفاوت که در یکی از اوزان شمارهٔ هجاها بیش از وزنهای دیگراست وهمهٔ اوزان دیگری که از آن دسته‌است با حذف یك‌یا چند هجا از آخر آن وزن که بلندتراست به دست می‌آید. اینك مثال:

وزنی را که عروضیان رمل خوانده‌اند نمونه قرارمی‌دهیم. این‌وزن به‌حسب روش ایشان دارای چهار جزء مشابه است که فاعلاتن باشد. پس اصل آن دارای شانزده هجاست: چهار کوتاه و دوازده بلند. ما آن را به هشت جزء دو هجائی تقسیم کرده‌ایم و در هر حال نتیجه یکی‌است و براین وجه نوشته می‌شود:

— ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — —

اگر ازآخراین وزن به ترتیب از یك تا هفت هجا کم کنیم هفت وزن‌فرعی به‌دست می‌آید که در شعر فارسی یا در کتب عروض به‌کار رفته‌است. به‌این‌طریق:

۱: — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۲: — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۳: — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — — — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

۴: — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۵: — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۶: — ∪ | — — | — ∪ | — — — — فاعلاتن فاعلاتن فع

۷: — ∪ | — — | — ∪ | — — فاعلاتن فاعلاتن

۸: — ∪ | — — | — ∪ — فاعلاتن فاعلن

بدیهی‌است که هفت وزن اخیراین جدول را باید متفرع از وزن اولی‌دانست و سزاوار نیست که این اوزان را هشت نوع مختلف بشماریم و به هریك جداگانه نامی بدهیم .

اما قاعدهٔ دوایررا نیز نمی‌توان از بن رد کرد زیرا در حقیقت دوایر وجود دارند و اینك توجیه و بیان آن :

هر وزنی عبارت‌است از یك سلسلهٔ نامتناهی از ضربهای کوتاه وبلند یا قوی و ضعیف که برحسب نظمی معین درپی یکدیگر قرار گرفته . اما ذهن انسان امور نامحدود را نمی‌تواند ادراك کند و برای ادراك هر امری باید آن را به حدودی محدود سازد یعنی ابتدا و انتهائی برای آن قائل شود و طول قطعه‌ای که از سلسلهٔ لایتناهی‌امری مجزا شده‌است باید به‌حدی باشد که ذهن بتواندآن را یك‌جاادراك کند و رابطه‌ای را که میان اجزاءِ آن هست دریابد . درعرف شعرفارسی بلندترین قطعهٔ سلسلهٔ اوزان که قابل ادراك ذهن است بیست ضرب یا بیست هجا می‌باشد. اما ادراك قطعهٔ بیست هجائی نیزمستلزم کوشش‌ذهن‌است و به این‌سبب بحر کامل‌مثمن در فارسی رواجی نیافته‌است .

بنابراین بلندترین قطعه‌ای کـه در شعر فارسی به سهولت قابل ادراك ذهن است قطعهٔ ١٦ ضربی یا ١٦ هجائی اوزان می‌باشد . اکنون سلسله‌ای از هجاهای کوتاه و بلند راکه به نظم معینی در پی یکدیگر قرار گرفته باشند در نظر می گیریم.

مثلا سلسلهٔ ذیل :

∞ ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — ∪ ∞

در این سلسله که آن را نامتناهی فرض می کنیم چنان که مشاهده می‌شود نظمی‌هست یعنی‌یك هجای کوتاه در میان قرار گرفته و در هریك از اطراف آن سه هجای بلند وجود دارد . اگر بخواهیم از این سلسلهٔ نامحدود قطعات ١٦ هجائی جدا کنیم از حیث نظمی که میان هجاهای کوتاه و بلند واقع می‌شود چهـار نوع به‌دست خواهدآمد و نوع پنجم آن محال‌است .

آن چهار نوع از قرار ذیل می‌باشد:

۱ = ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — —

۲ = — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — —

۳ = — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ —

۴ = — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪

۴ کنون اگریکی از این قطعات ۱۶ هجائی‌را در دایره‌ای بنویسیم از هرهجا که شروع کنیم و محیط دایره را بپیمائیم تا باز به همان هجا برسیم یکی از این اوزان چهارگانه حاصل می‌شود و چون به هجای پنجمی برسیم و همین روش را اجرا کنیم وزن حاصل همان وزنی خواهدبود که با شروع از هجای اولی به دست آمد و به این قرار وزن حاصل از هجای ششمی درست مانند دومی و هفتمی بعینه مثل سومی و هشتمی مانند چهارمی خواهد بود و همین وضع تا هجای شانزدهمی تکرارمی‌شود. (شکل۱).

شکل(۱)

نکته‌ای که از این عمل استنباط می‌شود این‌است که میان این چهار وزن رابطه‌ای هست و همه از سلسلهٔ واحدی جدا شده‌اند. بنابراین همهٔ اوزان به‌دسته‌هائی‌منقسم می‌شوند که هردسته شامل‌قطعات متساوی مجزا از سلسلهٔ واحد می‌باشد.

عروض دانان ایرانی برای طبقه‌بندی بحور متعدد فرعی که هریك در شعر فارسی وزن مستقلی شمرده می‌شود به وضع و طرح دوایر جدید پرداخته‌اند. اما این کار را به پایان نرسانیده و نتوانسته‌اند دستگاه اوزان شعر فارسی را برحسب مقتضیات خاص آن منظم کنند. بعضی از ابتکارات ایشان نیز با مخالفت و تعصب کسانی مانند شمس‌قیس رازی مواجه شده است. شمس قیس با دلایلی که اغلب برمقدمات لفظی مبتنی است این شیوه را رد کرده، اما خود او در بعضی موارد ناگزیر از پیروی آن شده‌است.[1]

در هرحال شیوه‌ای که عروض‌دانان ایرانی پیش گرفته‌بودند نادرست نبوده است و نادرست استدلال شمس‌قیس است و توضیح این معنی آن که: بحر را اسم جنسی از کلام منظوم شمرده‌اند. پس باید همهٔ اوزانی که در تحت یك بحر قرار می‌گیرند از یك جنس باشند. برای تحقیق در این که آیا در عروض چنین هست یا نیست نخست باید به‌تعریف جنس وزن پرداخت. عروض‌دانان قدیم در این باب چیزی نگفته‌اند و این‌جا نخستین بار باید در این بحث وارد شد. نگارنده گمان می‌کند چند وزن را در صورتی همجنس می‌توان خواند که دارای دو شرط ذیل باشند:

۱ـ نسبت میان هجاهای کوتاه و هجاهای بلند آن‌ها در قطعات متساوی یکی باشد.

---

۱ - دلیلی که شمس قیس برای رد این طریقه می‌آورد این است: بحر اسم جنسی است ازکلام منظوم که تحت آن انواع اوزان‌است و هر نوع را به‌صفتی معرف گردانیده‌اند چون هزج مکفوف وهزج اخرب و مانندآن. پس هر نوع راکه از جنس منبعث و برآن متفرع باشد اسم جنس نهادن و در دایرهٔ علیحده‌آوردن وجهی ندارد. و آن جماعت چون دیده‌اندکه مزاحفات بحور از سوالم مفکوك نمی‌شود پنداشته‌اندکه همچنانك‌سوالم‌بحور را دوایر لازم‌است مزاحفات را نیز دوایر باید و در این هم غلط‌کرده‌اند... (المعجم، چاپ دانشگاه، ص ۸۳)

۲ ـ نظم هجاهای آن‌ها در سلسله‌ای که از آن جدا شده‌اند یکسان باشد .

به این طریق ملاحظه می‌شود که مثلا در دو وزن هزج (۴ بار ∪ — | — —) و رجز (۴ بار — — | ∪ —) نسبت هجاهای کوتاه و بلند مساوی‌است . یعنی هریك از این دو وزن دارای شانزده هجاست و در هریك ۴هجای کوتاه و۱۲هجای بلند وجود دارد . بعلاوه این هر دو از سلسلهٔ واحدی جدا شده‌اند که این است :

∞ ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∞

پس این هردو از یك جنس هستند و بنابراین تعریف ، اگر هریك از آن‌ها را بحری بخوانیم باید در معنی کلمهٔ بحر تصرفی روا داریم یعنی آن را اسم نوع بدانیم نه اسم جنس .

اکنون چه باید گفت دربارهٔ دو وزن ذیل :

— — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪

— — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ —

که در علم عروض هر دو از یك جنس شمرده شده و هر دو را رمل (اولی رمل مخبون و دومی سالم) خوانده‌اند و حال آن که نسبت هجاهای کوتاه به هجاهای بلند در اولی $\frac{۸}{۸}$ و در دومی $\frac{۴}{۱۲}$ است وبدیهی است که این دو ممکن‌نیست از سلسلهٔ واحدی جدا شده‌باشند . پس‌این دو وزن از دوجنس مختلفند و جامعی میان آن‌ها نیست .

اکنون که این مقدمات دانسته شد باید قاعدهٔ تازه‌ای برای بازشناختن اوزان اصلی از فرعی قرارداد.

فصل پنجم

اجناس و انواع وزن

درمبحث گذشته ملاك تشخیص جنس در اوزان شعر فارسی بیـان شد . چون بنا را بر این قاعده بگذاریم و همهٔ اوزانی را که در شعر فارسی به‌کاررفته‌است برحسب این قاعده مورد آزمایش قرار دهیم اجناس معینی میان آن‌ها خواهیم یافت . از قبیل جنسی که در آن دو هجای کوتاه و دو هجای بلند دنبال یکدیگر قرار گرفته‌اند و جنس دیگری که در آن یك هجـای کوتاه و دو هجای بلند دنبال یکدیگر می‌آیند و از این قبیل . اکنون بلندترین قطعه‌ای را که در هریك از این اجناس مورد استعمال دارد اختیار می کنیم و آن را در دایره‌ای می‌نویسیم . در دایره‌ای که به‌این طریق به دست آمده‌است به حسب آن که از کدام هجا شروع کنیم باز اوزان مختلفی به دست می آید . این اوزان مختلف را که از یك دایره به دست آمده است انواع یك جنس می‌شماریم. مثلا ازهمان دایرهٔ شکل (۱) چنان که گفتیم چهار وزن حاصل می گردد . و از این چهار ، سه وزن معمول است و چهارمی که صورت ذیل باشد :

ــ ــ | ᴗ ــ | ــ ــ | ᴗ ــ | ــ ــ | ᴗ ــ | ــ ــ | ᴗ

مورد استفاده قـرار نگرفته و دلیل عدم استعمال آن در صفحات بعد بیان خواهد شد بنابراین هریك از آن سه نوع وزن را بحری جداگانه می‌شماریم وهمهٔ آن‌ها را که از یك دایره منشعب شده‌اند در تحت یك جنس قرار می‌دهیم .

اما هریك ازاین انواع فروع و منشعباتی نیز دارد . به این‌معنی که مثلا از هروزن اصلی‌این جنس که دارای ۱۶ هجا می باشد به‌حسب آن که یك یا چند هجا از اول یاآخر آن حذف کنیم قطعات کوتاهتری به دست می آید که نظم هجاها در

آن هیچ گونه تغییری نکرده‌است . وحال آن که اگر از میان آن اوزان، هجائی کم یا افزون می کردیم نظم هجاها مختل می‌شد یا نظم دیگری به وجود می آمد .

این قطعات کوتاهتر را که از وزن اصلی فوق استخراج کردیم فروع و منشعبات آن وزن می‌خوانیم و بعد در بارهٔ چگونگی تفرع و انشعاب آن‌ها سخن خواهیم گفت .

اکنون باید دید که چند جنس وزن یعنی چند قسم دایره در اوزان شعر فارسی وجود دارد .

نگارنده با تفحصات دقیق ممتد و دشوار پانزده جنس وزن یعنی پانزده سلسله در اوزان شعر فارسی یافته‌است و هیچ یك ازاوزانی که در شعر فارسی به‌کار رفته حتی اوزان نامطبوع و نامنظمی که در کتب عروض هست و هرگز شاعر خوش‌طبع معروفی به آن اوزان شعر نساخته از این پانزده سلسله بیرون نیست .

پیش از بیان اجناس پانزده گانه تذکار چند نکته ضروری است :

۱ـ میان پانزده سلسلهٔ اوزان که شرح خواهیم داد چهار دایره از موضوعات خلیل بن‌احمداست و سه دایره از عروض‌دانان ایرانی می باشد . یکی ازدوایرخلیل راکه بحور بسیط ومدید و طویل از آن استخراج می‌شود بنده رد کرده‌است . زیرا این دایره چنان که دیده خواهد شد فرع دایرهٔ دیگری‌است که او و عروض‌دانان ایرانی بدان پی‌نبرده‌اند . نه سلسلهٔ دیگر را بنده خود یافته‌است و در ضمن شرح دوایر و بحور مستخرج از آن‌ها به واضع هر یك نیز اشاره خواهد کرد .

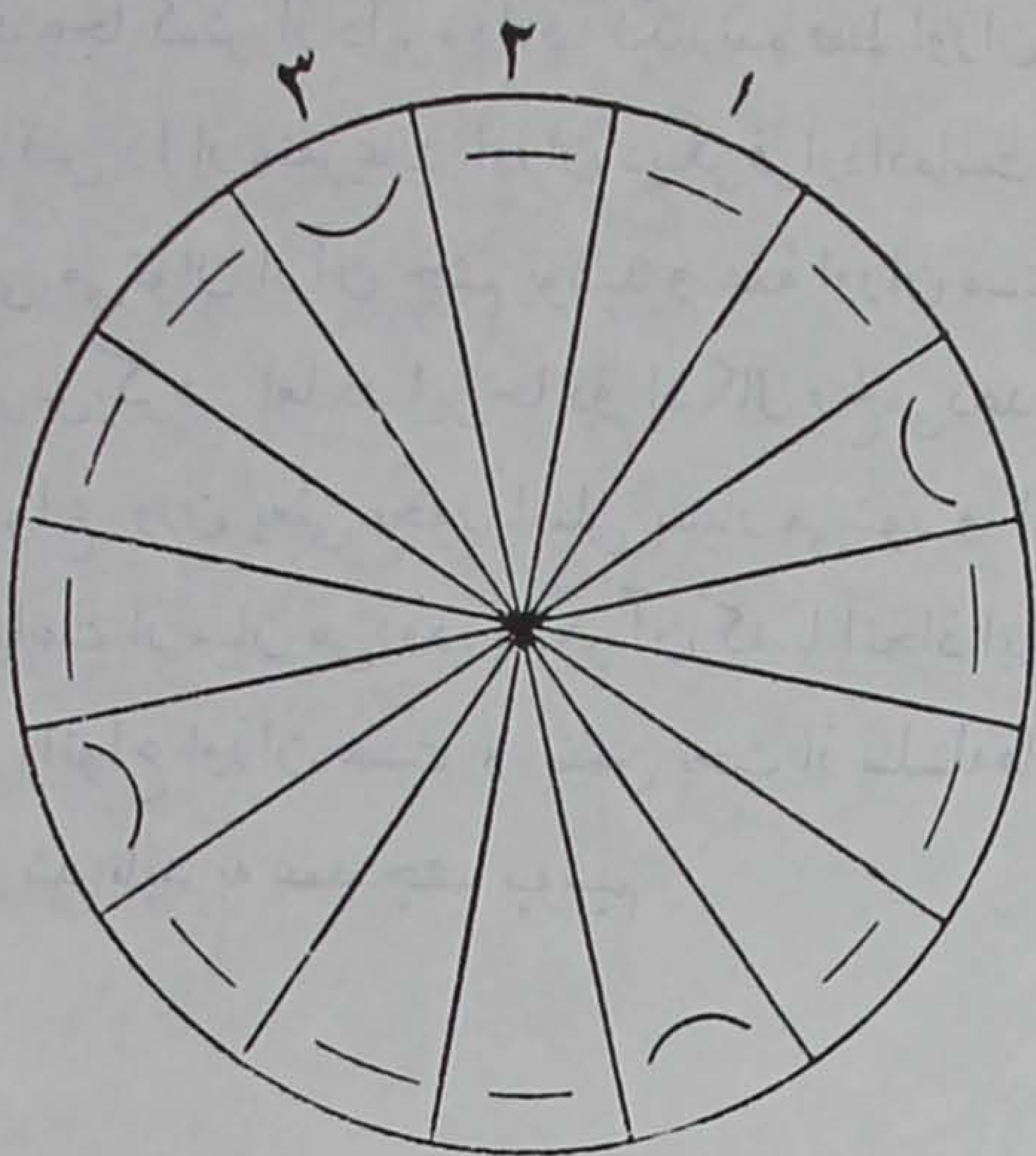
۲ـ شمارهٔ سلسله‌های اوزان به این قدر که بنده یافته‌است و در این‌جا بیان می کند محدود نیست بلکه با ترکیب پایه‌های مختلف و قرار دادن آن ها در پی یکدیگر و اختیار قطعاتی ازآن‌ها که از حیث شمارهٔ هجاها مختلف باشند می‌توان دوایر بیشماری یافت. اما چنان که پیش ازاین گفته شد منظور بنده اختراع اوزان جدید نبوده‌است تا در پی این کار برود و از این گذشته اوزانی که به طریق فوق به‌دست خواهدآمد همه مطبوع و درخور استعمال نخواهد بود و تشخیص اوزان مطبوع و قابل استعمال منوط به اطلاع از نکات و دقایقی است که بعضی از آن ها

در صفحات دیگر همین کتاب بیان خواهد شد .

۳ ـ اختیارات شاعری یعنی تغییراتی که شاعر می‌تواند در وزنی به‌کار برد بی آن که وزن از قاعده خارج شود در میان اجناس وانواع اوزان نیامده زیرا این گونه تغییرات وزن خاصی نیست و در مبحث جداگانه از آن‌ها گفتگوخواهد شد .

٤ـ در انواع وزن یعنی بحوری که از هردایره به‌دست می آید بعضی اوزان به طور تام و بعضی به طور ناقص به کار می‌رود . اوزان تام آن هاست که شمارهٔ هجاهای آن ها درست به اندازهٔ شمارهٔ هجاهای دایره است و اوزان ناقص اوزانی است که یك یا چند هجا کمتر از دایره دارد. نگارنده فقط اوزان‌تام را نوع مستقل شمرده و اوزان ناقص را از متفرعات اوزان دیگر قرارداده‌است این ترتیب کاملا قراردادی‌است یعنی می‌توان ازآن چشم پوشید و همهٔ اوزان مستخرج از یك‌دایره را انواع مستقل فرض کرد . اما در این‌جا دو اشکال رخ‌می‌دهد : یکی آن که در این حال شمارهٔ انواع وزن یعنی بحور اصلی بسیار می‌شود و اصل طبقه‌بندی که موجب سهولت فهم‌است از میان می‌رود. دیگر آن که با اتخاذ این‌روش از رابطه‌ای که میان بعضی از انواع اوزان هست و ضمن بحث از سلسله‌های اوزان و دوایر دربارهٔ آن گفتگو شد باید به عمد چشم بپوشیم .

سلسلهٔ اول



این دایره مشتمل برشانزده هجاست : ۱۲ بلند و ٤ کوتاه ؛ و بحوری که از آن حاصل می‌شود سه است :

۱: — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ —

در عروض این بحر را **رجـز** خوانده و آن را بر چهار **مستفعلن** تقطیع کرده‌اند.

۲: — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — — | — ∪ | — —

این وزن درعروض **رمل** خوانده شده و بر چهار **فاعلاتن** تقطیع گردیده‌است.

۳: ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — —

این وزن را هزج نامیده و بر چهار **مفاعیلن** تقطیع کرده‌اند .

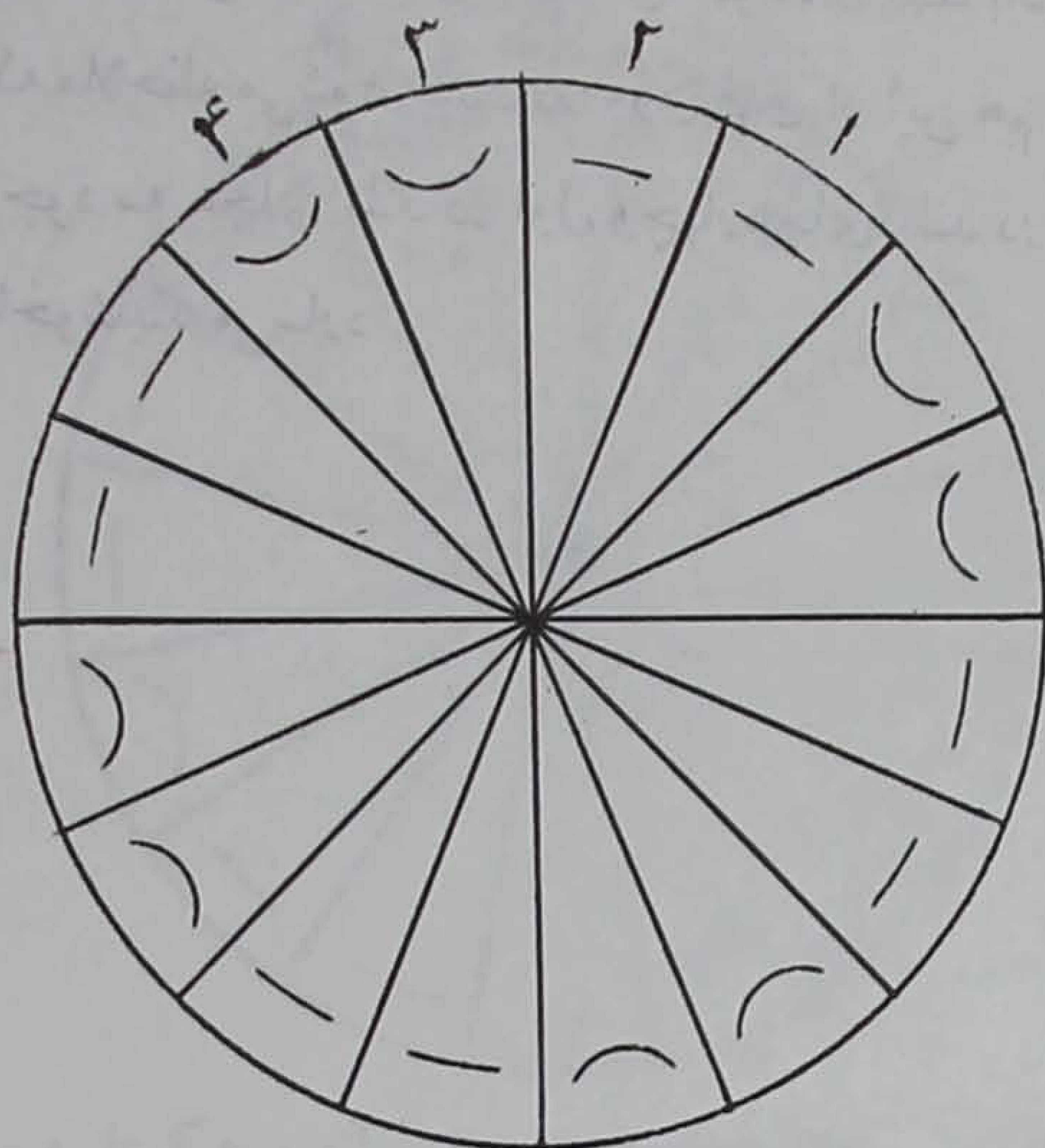
وضع این دایره را به خلیل بن احمد نسبت می‌دهند و آن را دایرهٔ مؤتلفه خوانده‌اند از این دایره وزن چهارمی نیز می‌توان استخراج کرد که این است

∪ — | — — | ∪ — | — —

∪ — | — — | ∪ — | — —

اما این وزن در شعر به کار نمی‌رود زیرا هجای کوتاه در آخر وزن مانند هجای بلند شنیده می‌شود . بنابراین وزن فوق، در عمل مرکب از سه هجای کوتاه و سیزده هجای بلند می‌شود که نسبت بسیار بزرگی است . در اوزان شعر فارسی بزرگترین نسبتی که ممکن است میان هجاهای کوتاه و بلند باشد نسبت $\frac{۴}{۱۶}$ یعنی $\frac{۱}{۴}$ است و چنان که ملاحظه می‌شود نسبت در وزن فوق از این هم بزرگتر می‌باشد و از این گذشته وجود سه هجای بلند در اول و چهار هجای بلند در آخر، وزن فوق را بسیار ثقیل و ناخوشایند می‌سازد .

سلسلهٔ دوم



این دایره نیز شانزده هجائی‌است : ۸ بلند و ۸ کوتاه ؛ وچهاربحر ذیل‌از آن بدست می‌آید :

۱: ‒ ‒ | ∪ ∪ | ‒ ‒ | ∪ ∪ | ‒ ‒ ‒ | ∪ ∪ | ‒ ‒ ‒ ‒

درعروض این بحر را از اوزان فرعی شمرده و **هزج اخرب مکفوف سالم ضرب** و عروض نامیده‌اند و آن را بر **مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلن** تقطیع کرده‌اند . چنان که دیدیم هجای کوتاه در آخر وزن قابل تشخیص نیست و همچنین می‌دانیم کـه امتداد دو هجای کوتاه مساوی یك هجای بلند است . بنابراین دو هجـای

کوتاه آخر این وزن به یك هجای بلند تبدیل شده‌است . وزن فوق به همین سبب یعنی به سبب آن که تبدیل دو هجای کوتاه به یك بلند در نظم هجاهای آن اختلالی ایجاد می کند در صورت اصلی بسیار کم استعمال است ولی با حذف هجای آخر بسیار به کار می‌رود .

۲: — ᴗ | ᴗ — — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ ᴗ — | — ᴗ ᴗ — | — ᴗ ᴗ —

این بحر نیز در عروض فرعی شمرده می‌شود و آن را رجز مثمن مطوی می‌خوانند و بر چهار بار مفتعلن تقطیع می کنند .

۳ ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ — — | ᴗ ᴗ | — —

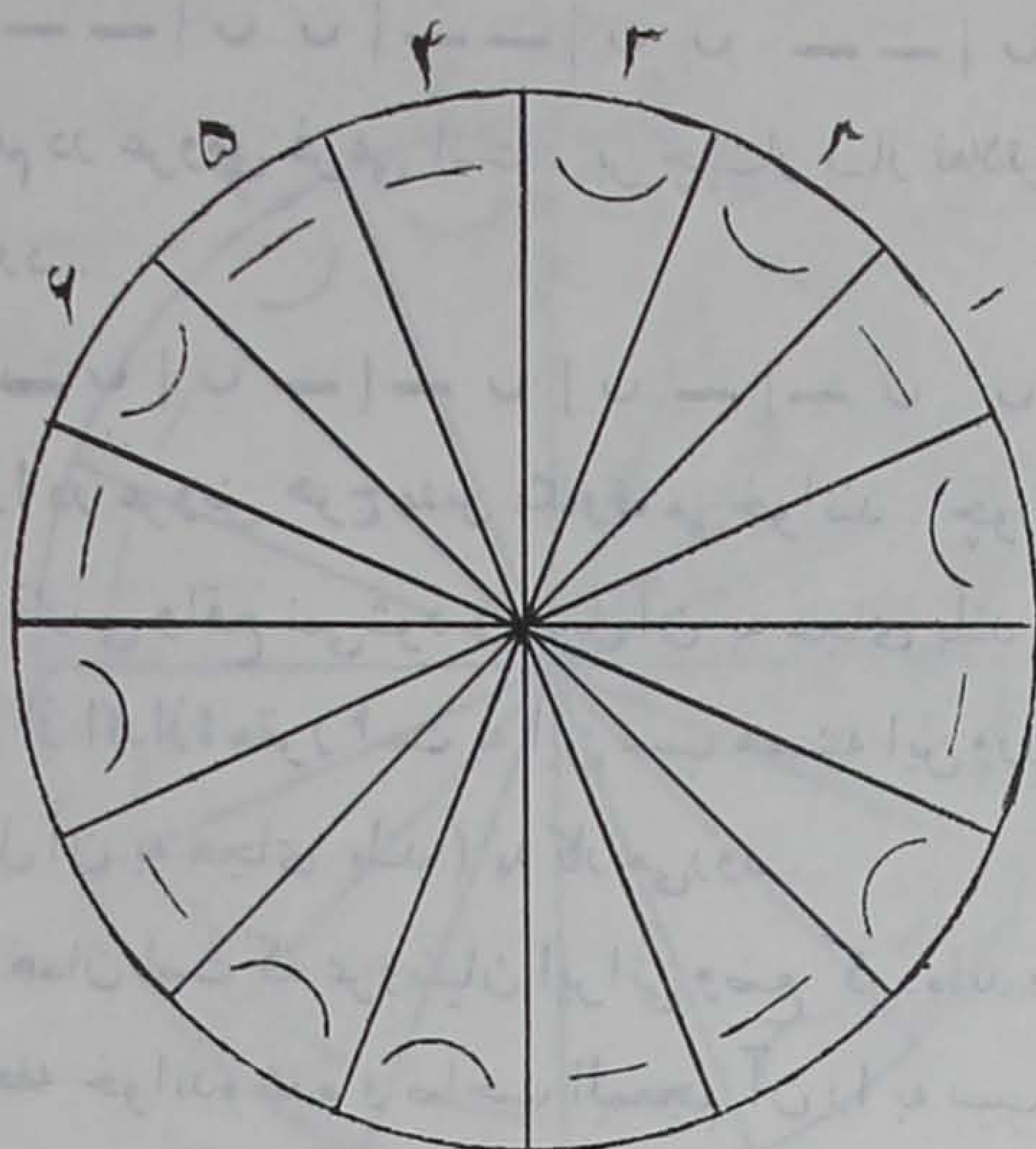
این بحر هم در عروض فرعی است . بر چهار بار فعلاتن تقطیع می‌شود و رمل مخبون نام دارد .

۴: ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ ᴗ — | — ᴗ ᴗ — | — ᴗ

این بحر را در عروض هزج مثمن مکفوف می‌خوانند . چون هجای کوتاه در آخر اوزان شعر فارسی واقع نمی‌شود و تبدیل آن به هجای بلند نیز موجب تجاوز کمیّت کلی بحر از اندازهٔ مقرر است به این سبب همیشه این وزن با حذف هجای آخر (نه با تبدیل آن به هجای بلند) به کار می‌رود .

دایرهٔ دوم همان است که عروضیان ایرانی وضع کرده‌اند و در معیارالاشعار مجتلبهٔ زائدهٔ مزاحفه خوانده شده و صاحب المعجم آن را به سبب آن که دو بحر آن همیشه با حذف جزء آخر به کار می‌رود رد کرده‌است .

سلسلهٔ سوم



این دایره هم مثل دو دایرهٔ دیگر شانزده هجـا دارد (هشت بلند و هشت کوتاه) و از آن شش بحر حاصل می‌شود :

۱: — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪

این بحر را منسرح مطوی نامیده‌اند . در شعر هجای کوتاه آخر آن حذف می گردد و بر مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلن تقطیع می‌شود .

۲: ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ —

بحر خفیف مثمن مخبون و تقطیع آن بر ۲ بارفعلاتن مفاعلن می باشد .

۳: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — ᴗ — | ᴗ — ᴗ | — ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ

که چون هجای کوتاه در آخر قرار نمی‌گیرد آخرین هجای آن حذف می‌شود و در این صورت آن را به اصطلاح عروض بحر **مضارع مثمن مکفوف محذوف** می‌خوانند و بر **مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلن** تقطیع می‌کنند.

۴: — — | ᴗ — | ᴗ — ᴗ ᴗ | — — — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ

این بحر را هم از فروع شمرده‌اند. دو هجای کوتاه آخر آن به قاعده‌ای که گفتیم یا به یک هجای بلند تبدیل می‌شود و یا ساقط می‌گردد. اگر تبدیل شود بر **مفعول فاعلات مفاعیل فاعلاتن** تقطیع می‌گردد و **مضارع مکفوف اخرب** نامیده می‌شود. در این حالت بسیار کم به کار رفته است. اما اگر جزء آخر آن ساقط شود **مضارع اخرب مکفوف محذوف** و تقطیع آن بر **مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن** خواهد بود. اشعاری که بر این وزن ساخته شده باشد در غزل فارسی به وفور دیده می‌شود.

۵: — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | ᴗ — | ᴗ — | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | ᴗ — | ᴗ —

این بحر هم در عروض فرعی است و **مقتضب مطوی** نامیده می‌شود و بر **فاعلات مفتعلن** ۲ بار تقطیع می‌گردد.

۶: ᴗ — | ᴗ — — | ᴗ ᴗ | ᴗ — — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ | — —

این بحر را در عروض **مجتث مخبون** خوانده‌اند و بر **مفاعلن فعلاتن ۲ بار** تقطیع می‌شود.

این دایره هم از مبتدعات عروض‌دانان ایرانی است که در **معیارالاشعار مشتبههٔ مزاحفه** و در المعجم **مختلفه** خوانده شده‌است. اما شمس‌قیس فقط چهار بحر دوم و سوم و چهارم و ششم را شمرده و بحر اول این دایره را ذکر نکرده است. بحر پنجم را نیز از جملهٔ متفرعات بحر **مضارع** (یعنی بحر ششم) محسوب کرده و در دایره نیاورده‌است.

سلسلهٔ چهارم

این دایره دارای شانزده هجاست ، هشت کوتاه و هشت بلند :

۱: ∪ ∪ — ∪ | — ∪ | — — | ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — — —

این بحر را در عروض رمل مشکول می‌نامند و بر **فعلاتُ فاعلاتن ۲ بار** تقطیع می کنند .

۲: ∪ — | ∪ — | ∪ — | — ∪   ∪ — | ∪ — | ∪ — | — ∪

این بحر را به قاعدهٔ عروض می‌توان **هزج مقبوض مکفوف** حواند . ولی این بحر نیز در حالت سلامت به کار نمی‌رود هجای کوتاه آخرین آن ناچار باید

حذف شود یا در هجای بلند ماقبل آن ادغام شده هجای درازی تشکیل دهد . در حالت اول به اصطلاح عروض محذوف ودر حالت دوم مقصور خوانده می‌شود و بر مفاعلن مفاعیلُ مفاعلن مفاعیل ـ یا فعولن تقطیع می‌شود. پس‌ازحذف یا ادغام هجای کوتاه آخرین چون نظم هجاها به‌هم می‌خورد اغلب هجای کوتاهی را که در آخر نیمهٔ اول مصرع یعنی در پایهٔ چهارم است نیز به قرینه حذف یا ادغام می کنند تا دو نیمهٔ مصراع متساوی شود و به این صورت درآید :

∪ — | ∪ — | ∪
— — | ∪ — | ∪ — | ∪ — — —

مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن

۳: ∪ — | ∪ — | — ∪
∪ — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ —

درعروض رجز مخبون مطوی خوانده می‌شود و تقطیع آن بر ۲ بارمفاعلن مفتعلن می‌باشد .

٤: ∪ — | — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —
— ∪ | ∪ — | ∪ —

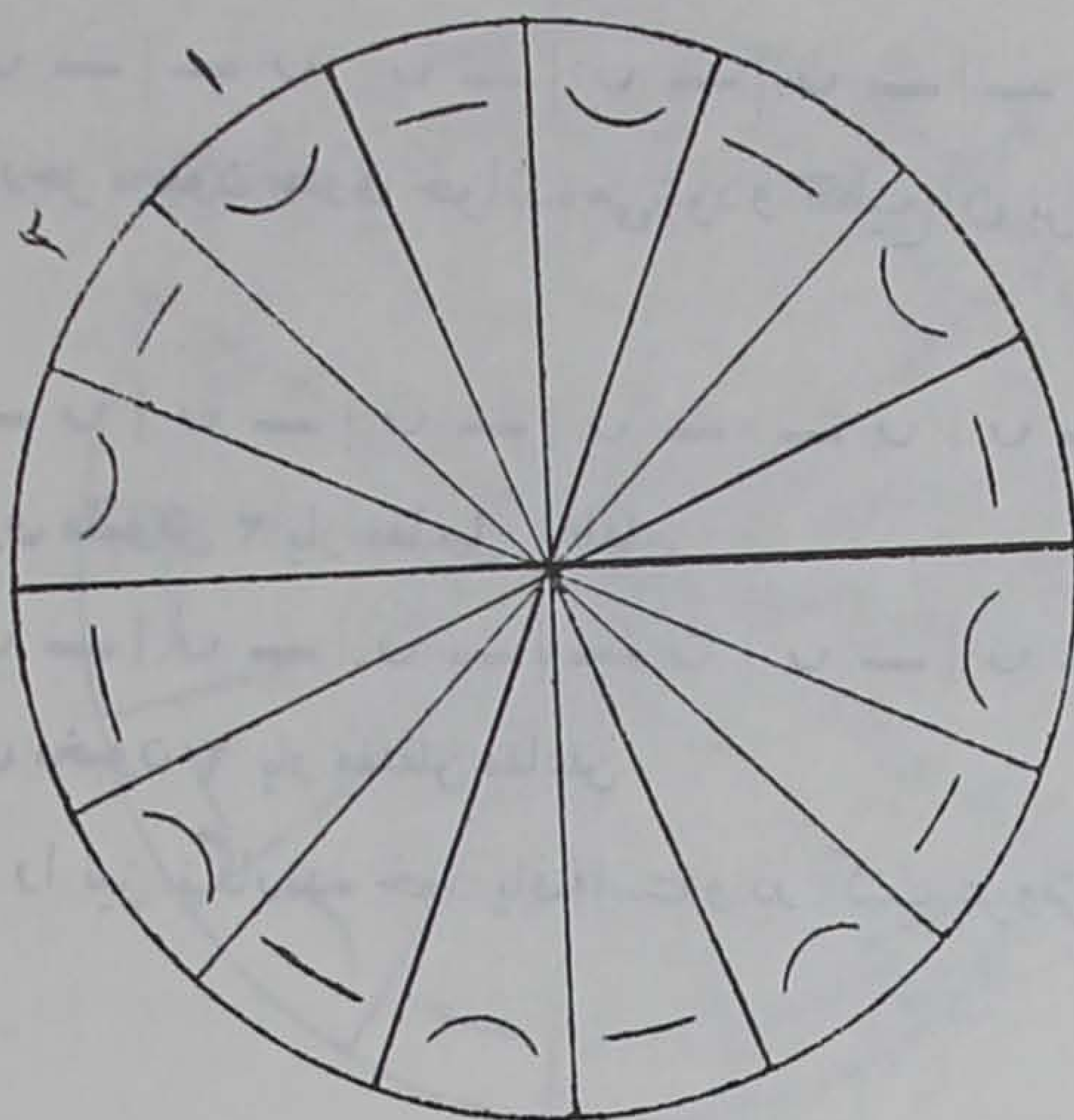
هزج مکفوف مقبوض ۲ بار مفاعیلُ مفاعلن

۵: — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪
— | — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —

رجز مطوی مخبون ۲ بار مفتعلن مفاعلن

این دایره را نیز نگارنده خود یافته‌است و در کتب عروض نیست .

سلسلهٔ پنجم



این دایره هم شانزده هجائی است که هشت هجای کوتاه و هشت هجای بلند دارد . چون ترتیب هجاهای آن یك در میان است بیش از دو وزن از آن نمی‌توان استخراج کرد :

۱: ᴗ — ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ —

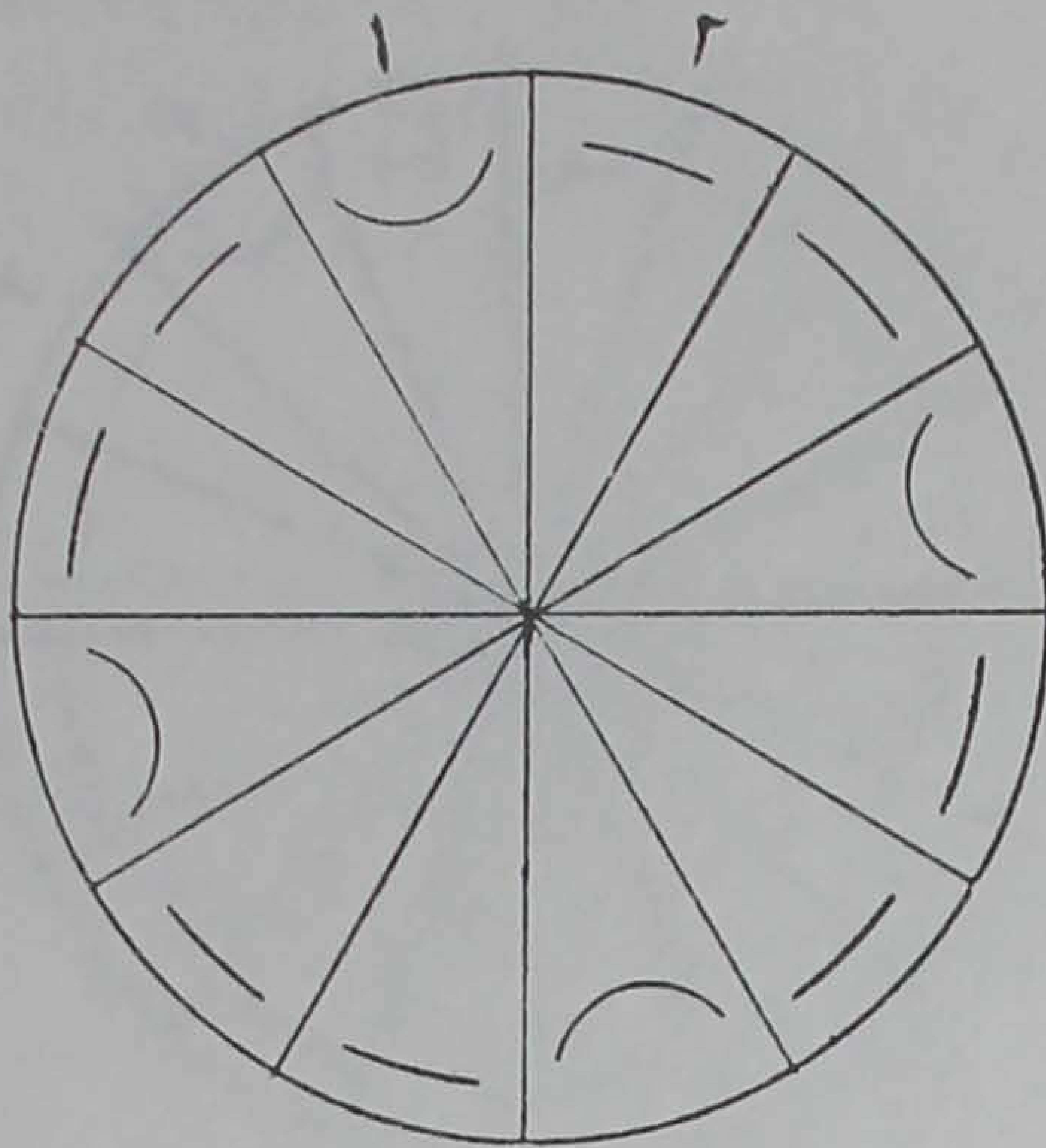
این وزن در عروض رجز مخبون نام دارد و بر ٤ بارمفاعلن تقطیع می‌شود . امـا وزن دوم کـه از هجای بلند شروع و بـه هجای کوتاه ختم می‌شود مستعمل نیست زیرا هجای کوتاه در آخر باید حذف یا ادغام شود و آنگاه در این وزن که

نظم آن بسیار آشکار است اختلال محسوس خواهد بود:

۲: — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ

این دایره نیز جدید است .

سلسلهٔ ششم



١: ∪ — — | ∪ — — | ∪ — — | ∪ — —

بحر **متقارب** (فعولن فعولن فعولن فعولن)

٢: — ∪ — | — ∪ — | — ∪ — | — ∪ —

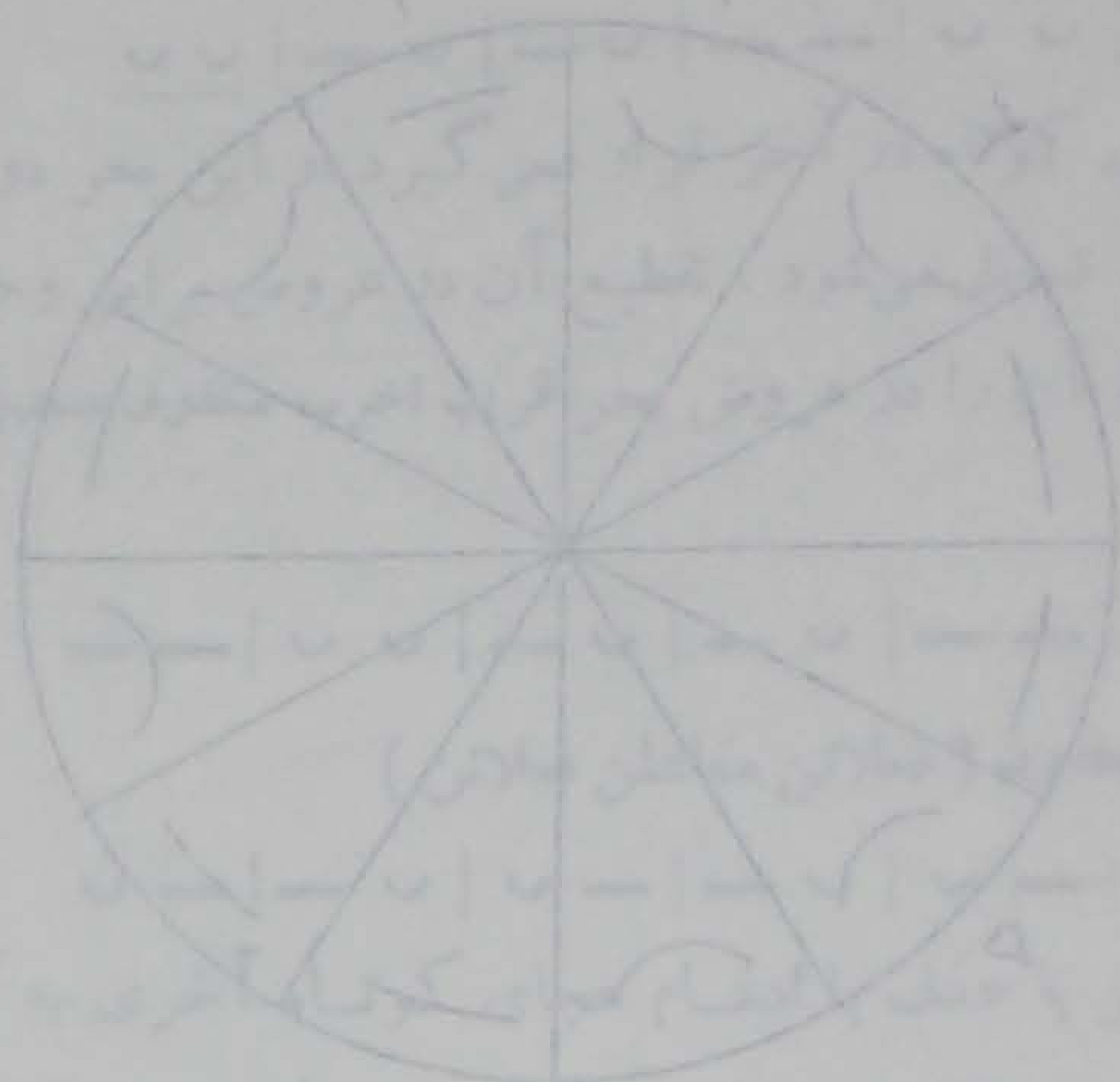
بحر **متدارک** (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

این دایره از موضوعات خلیل است ولی او فقط بحر **متقارب** را از این دایره استخراج کرده و دلایلی برای رد کردن بحر دوم آورده که شمس قیس نقل می کند[1] و در کتاب عقدالفرید نیز که صورت دوایر رسم شده از بحر **متدارک** نامی

---

١ - خلیل رحمة‌الله علیه ازین جزو هیچ بحر دیگر تخریج نکرده‌است و از وی ←

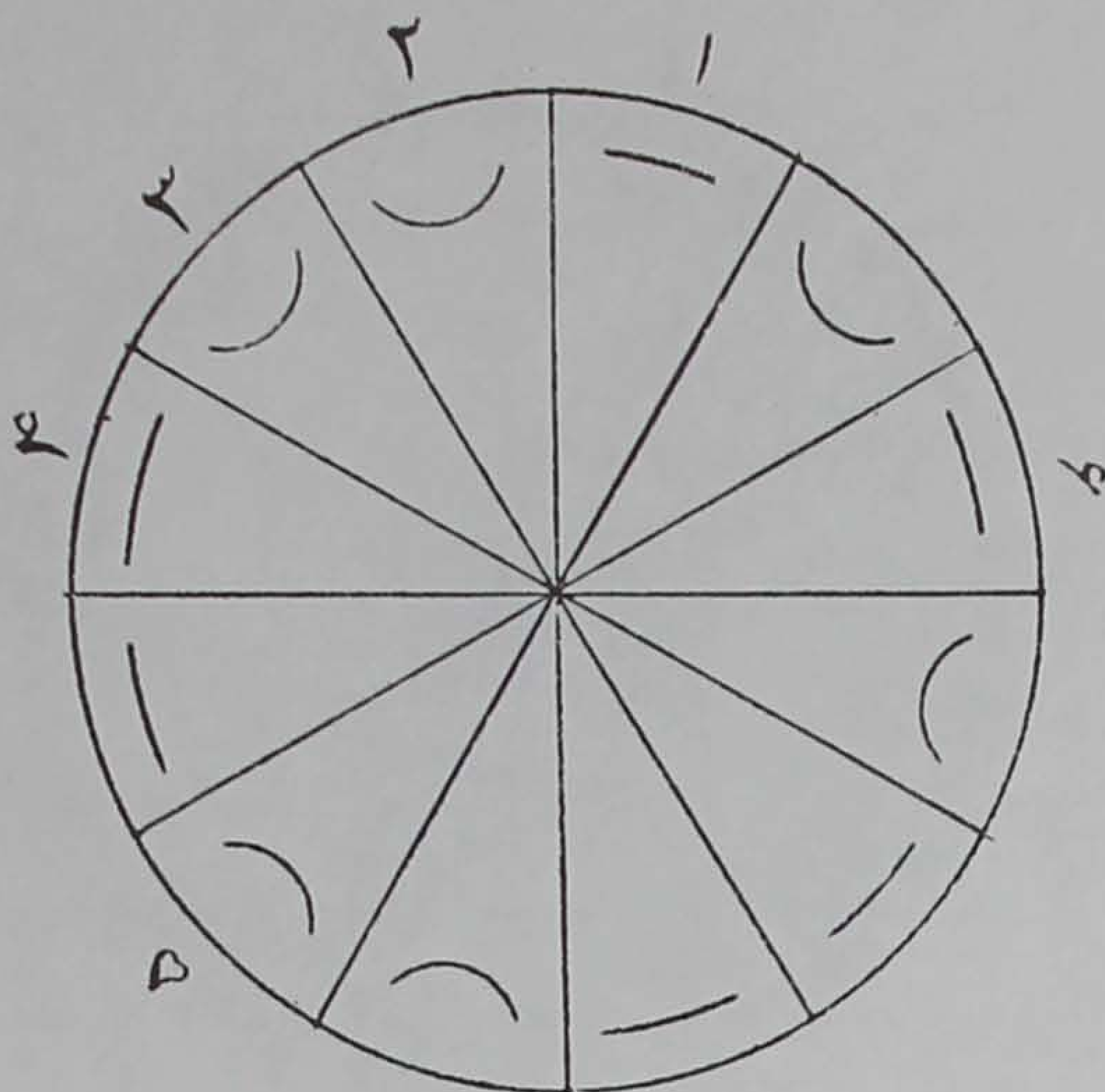
نیست . بحر متدارك را اخفش اوسط وضع کرده و در این دایره قرار داده و این شخص ظاهراً روشی جز روش خلیل پیش گرفته بوده که این بحر تنها یادگار آن است . بحر متدارك را بحر خبب و دق‌الناقوس و بحرمحدث و رکض‌الخیل و شقیق و مخترع و منتسق و متدانی و ضرب‌الخیل و غریب نیز نامیده‌اند[1] .



←پرسیدند که چرا سبب فعولن بر وتد تقدیم نکردند و بحری بروزن فاعلن فاعلن بیرون نیاوردند ؟ جواب داد که از بهر آن که ابتدا باید که قویتر از انتها باشد و چون ارکان این بحر وتدی و سببی بیش نیست کراهیت داشتند که ابتدا را ضعیف گردانند و بحری بر عکس ترکیب متقارب تخریج کنند که آنگه سبب مفرد را بر وتد مفرد تقدیم کرده باشند . المعجم . ص ۵۵

۱ــ دایرةالمعارف اسلامی به زبان فرانسه در لغت متدارك . المعجم . ص ۵۶ . معیارالاشعار . ص ۱۴۸

سلسلهٔ هفتم



این دایره دوازده هجائی است ، شش هجای کوتاه و شش بلند دارد .

۱: — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | — ᴗ

بحر **سریع مطوی موقوف** (مفتعلن مفتعلن فاعلات)

چنان که می‌دانیم هجای کوتاه در آخر مصراع قرار نمی گیرد . بنابراین هجای کوتاهی که در آخر این بحر واقع است قهراً یا در ماقبل ادغام و یا حذف می گردد و آنگاه وزن فوق به این صورت در می آید :

— ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ —

۲: ∪ ∪ | ∪ ∪ — — | — — |
∪ — | — ∪ | ∪ — —

فعلاتن فعلاتن مفاعلن بحر **قریب مخبون**

۳: ∪ — | — — | ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪ |
∪ — | ∪ — | ∪ — ∪

مفاعیل مفاعیل فاعلات بحر **قریب مکفوف**

در این بحر هم هجای کوتاه آخرین یا ادغام و یا حذف می‌شود و بحر به این صورت در می‌آید :

∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ —

مفاعیلُ مفاعیلُ فاعلن (یا فاعلات)

۴. — — | ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ = | ∪ ∪

چون هجای کوتاه در آخر قرار نمی گیرد در این بحر دو هجای کوتاه آخرین به یك بلند تبدیل می‌شود . تقطیع آن در عروض براین وجه است « مفعول مفاعیل مفاعِیلن » و آن را در عروض بحر **قریب اخرب مکفوف صحیح ضرب وعروض** خوانده‌اند .

۵: ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — —

بحر خفیف مخبون (فعلاتن مفاعلن فعلاتن)

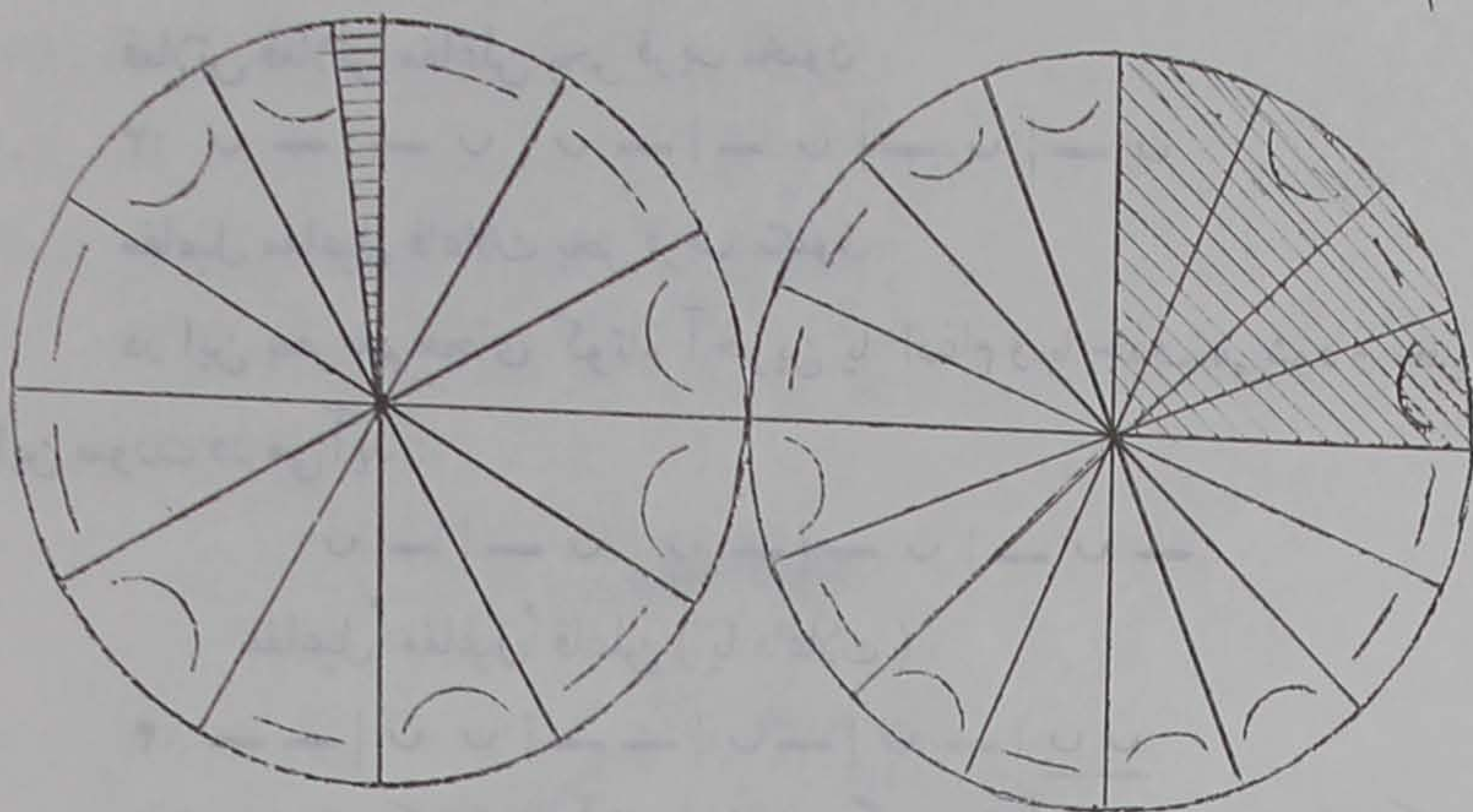
۶: — ∪ | — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ — ∪

این بحر نیز با حذف یا ادغام هجای کوتـاه آخری به کار می‌رود و به اصطلاح عروض بحر **مشاکل مکفوف مقصور** یـا **محذوف** است و بر (فـاعلاتُ مفاعیلُ مفاعیل ـ یا فعولن) تقطیع می‌شود که بر این وجه است :

— ∪ | — ∪ | ∪ = | — ∪ | ∪ — — —

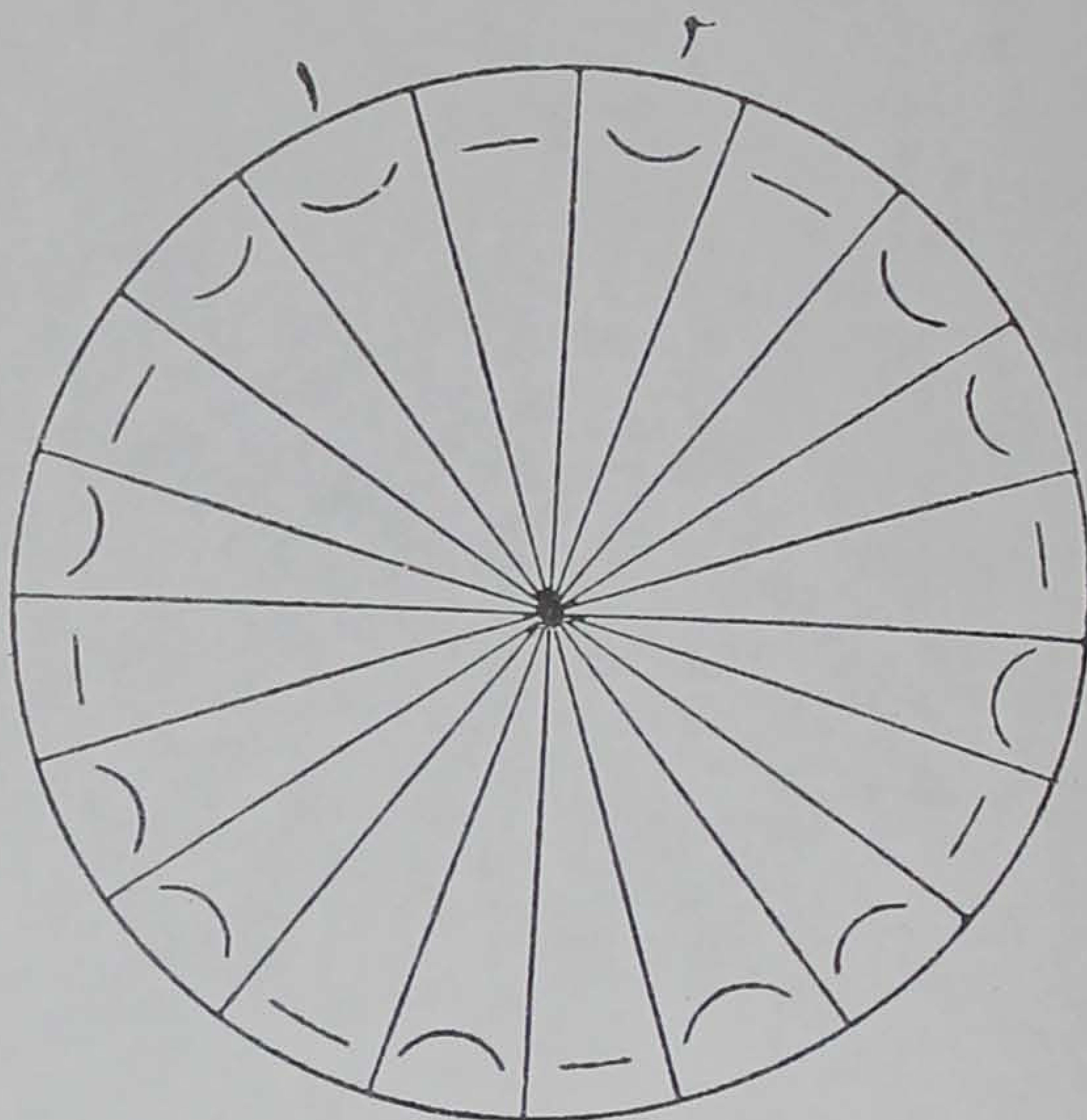
این دایره را عروض‌دانـان ایرانی رسم کـرده‌اند . در معیارالاشعار **دایرهٔ مشتبههٔ مسدسه** نامیده‌شده وشمس‌قیس آن‌را **دایرهٔ منتزعه** نامیده زیرا از دایرهٔ دیگری که دارای شانزده هجاست انتزاع می‌شود و آن **دایرهٔ مختلفه** است که در این کتاب به شمارهٔ (۳) آمده‌است . در واقع اگر از همان دایره که دارای شانزده هجاست چهار هجا حذف کنیم بی آن که ترتیب هجاهای دیگر را برهم بزنیم این دایره

بی کم و کاست از آن به‌دست می آید بر این وجه :



از همهٔ دوایر شانزده هجائی با حذف چند هجا ممکن است به همین طریق دوایر تازه درست کرد و از آن دوایر تازه بحور دیگری به‌دست آورد . ولی نخست باید دید که آن بحور جدید قابل استعمال هست یا نه ؟

سلسلهٔ هشتم



این دایره بیست هجا دارد که از آن دوازده هجا کوتاه و هشت هجا بلند ست.

۱: ∪ ∪ — ¦ ∪ — | ∪ ∪ — ¦ ∪ — | ∪ ∪ — ¦ ∪ — | ∪ ∪ — ¦ ∪ —

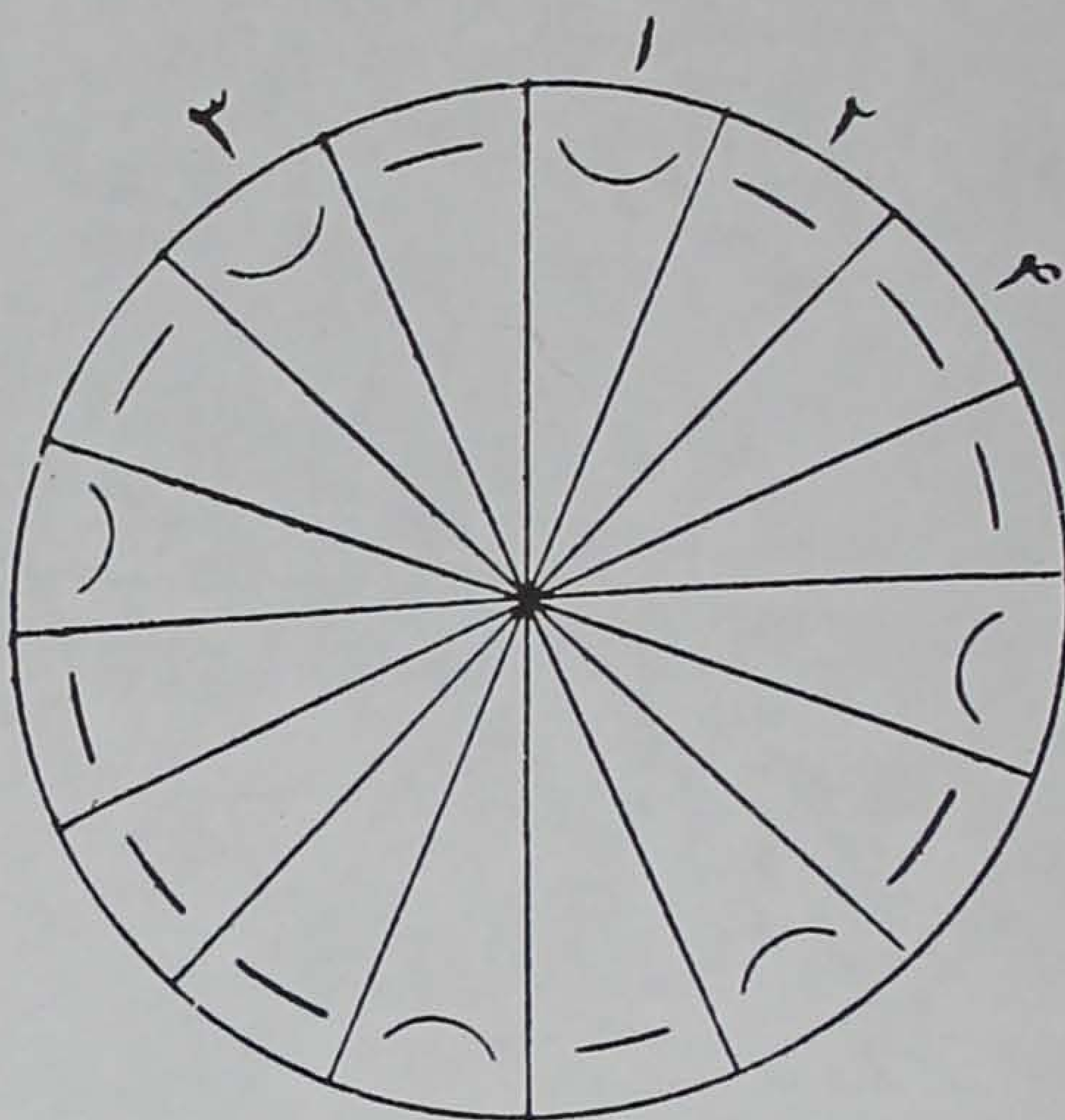
بحر **کامل مثمن** (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

۲: ∪ — ¦ ∪ ∪ — | ∪ — ¦ ∪ ∪ — | ∪ — ¦ ∪ ∪ — | ∪ — ¦ ∪ ∪ —

بحر **وافر مثمن** (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)

این دایره هم از موضوعات خلیل است . ولی دایرهٔ عربی پانزده هجا دارد یعنی به صورت مسدس (سه بار متفاعلن یا مفاعلتن) به کارمی‌رود . درفارسی‌از قرن هشتم به بعد بعضی از شاعران غزلسرا مانند سلمان ساوجی و محتشم کاشانی و هاتف و عاشق و مشتاق و دیگران در بحر اولی شعر ساخته‌اند .

سلسلهٔ نهم



این دایره شانزده هجا دارد : شش کوتاه و ده بلند .

۱: ∪ — | ∪ — | ∪ — | — — ‖ ∪ — | ∪ — | ∪ — | — —

هزج مثمن اشتر صدر سالم عروض (مفاعلن مفاعیلن ۲ بار)

۲: — ∪ — ∪ | — ∪ | — — ‖ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — —

رمل مکفوف و سالم (فاعلات فاعلاتن ۲ بار)

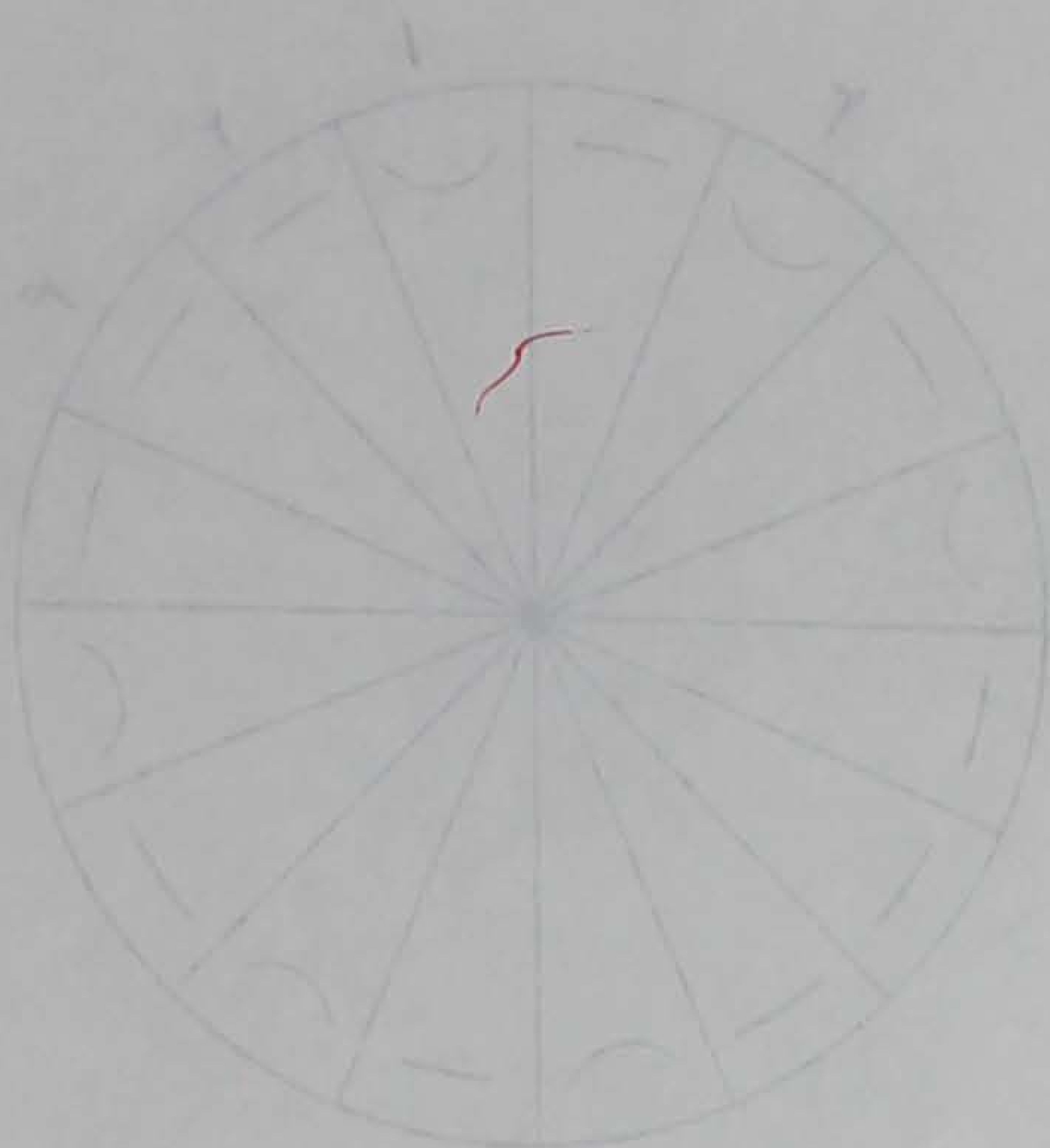
۳: ∪ — | ∪ — | — — | ∪ — ‖ ∪ — | ∪ — — — | ∪ —

رجز مخبون و سالم (مفاعلن مستفعلن ۲ بار)

٤: — — | ∪ — | ∪ — | ∪ — || — — | ∪ — | ∪ — | ∪ —

رجز سالم و مخبون (مستفعلن مفاعلن ٢ بار)

این دایره هم جدید است ، و بحور آن در عروض مزاحفات بحور دیگر می‌باشد که کم و بیش مورد استعمال یافته‌است .



سلسلهٔ دهم

۱

۲

۳

۴

۵

این دایره دارای شانزده هجاست : شش کوتاه و ده بلند .

۱: ∪ — | ∪ — | — ∪ | — — || ∪ — | ∪ — — ∪ ¦ — —

مضارع مثمن مقبوض (مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن)

۲: — ∪ | — — | ∪ — | ∪ — || — ∪ — — ∪ — | ∪ —

این بحر را به این وضع در دواوین شاعران و کتب عروض ندیده‌ام و علت عدم ذکر آن این است که در این وزن شاعر می‌تواند دو پایهٔ اولی و پنجمی را به جای — ∪ چنین ∪ ∪ بیاورد ، و در این حـال بحر اول از دایرهٔ سوم حاصل

می‌شود . اما در وضعی که این جا ذکر شده به قاعدهٔ عروض می‌توان آن را بر «فاعلاتن مفاعلن ۲ بار» تقطیع کرد و بحر خفیف **سالم صدر ومخبون عروض** خواند.

۳: — ∪ — | ∪ — | ∪ — | — — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — — | — ∪ —

مقتضب مطوی سالم ضرب وعروض (فاعلات مستفعلن ۲ بار)

۴: ∪ — | ∪ — | — — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — — — | ∪ —

این وزن را هم در کتب عروض ندیده‌ام . می‌توان به قاعدهٔ قدیم آن را **مقتضب مخبون صدر و سالم عروض** دانست و بر «مفاعیل مستفعلن ۲ بار» تقطیع کرد.

۵: ∪ — | — ∪ | — ∪ | — — || ∪ — ∪ — ∪ — | ∪ — | ∪ — — —

باز این وزن را نه در عروض آورده ونه در شعر بکار برده‌اند . به قاعدهٔ قدیم بحر قریب مثمن **مکفوف صدر و سالم عروض** است با این تقطیع : «مفاعیل فاعلاتن ۲ بار»

این دایره را نیز بنده یافته‌است . بیشتر بحور آن در حالت تام غیرمستعمل است اما متفرعات آن‌ها استعمال می‌شود .

سلسلهٔ یازدهم

این دایره شانزده هجا دارد : هشت کوتاه و هشت بلند .

۱: ∪ — | — ∪ | — ∪ | ∪ — ‖ ∪ — | — ∪ | — ∪ | ∪ —

بحر مقتضب مخبون صدرین مطوی ضربین (مفاعیل مفتعلن ۲ بار)

۲: — ∪ | — ∪ | ∪ — | ∪ — ‖ — ∪ | — ∪ | ∪ — | ∪ —

این وزن در کتب عروض نیست . می‌توان آن را از **بحر مشاکل** بیرون آورد و بر « فاعلات مفاعلن ۲ بار » تقطیع کرد .

۳: ∪ — | ∪ ∪ | — ∪ | — — | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — —

این وزن را خواجه‌نصیر از مخترعات متأخران می‌داند و آن را بر «مفاعلُ فاعلاتن ۲ بار» تقطیع کرده **مجتث مشکول صدر** می‌خواند.

این دایره نیز جدید است.

۲: ‒ ∪ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ | ‒ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ | ‒ ‒ ‒ ‒

کار خویش از چاکر خویش از چه‌داری راز

کار خویش ار رازداری از سخن‌چین دار

(معیار الاشعار)

۴: ‒ ∪ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ | ‒ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ | ‒ ‒ ‒

هر گزت عادت نبود این بی وفائی　　غیر از این نوبت که در پیوند مائی

(اوحدی)

۵: ‒ ∪ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ | ‒ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒

بشنو از نی چون حکایت می کند　　وز جدائی‌ها شکایت می کند

(مولوی)

۶: ‒ ∪ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ | ‒ ‒ ‒ ‒

من ترا ای بت خریدارم　　گر تو ما را ناخریداری

(المعجم)

۷: ‒ ∪ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ | ‒ ‒ ‒

من همیشه مستمندم　　وز غم عشقت نژندم

(المعجم)

۸: ‒ ∪ ‒ | ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒

باده برگیر ای صنم　　رود بردار و بزن

(معیار الاشعار)

این وزن را بحر مدید خوانده‌اند. اما چنانکه آشکار است و من نیز اشاره کرده‌ام مدید را بحری مستقل نباید دانست و از متفرعات رمل است.

بحر سوم

(هزج)

۱: ∪ ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒ ‒ | ‒ ∪ ‒ ‒ | ‒ ‒

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم

بیا کز چشم بیمارت هزاران درد برچینم

(حافظ)

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده‌است .

— — ∪ | — — | — — ‖ — — ∪ | — —

گفتم که ای جان خود جان چه باشد ای درد و درمان درمان چه باشد

(دیوان شمس)

این وزن به قاعدهٔ چهارم از اصل متفرع شده‌است ، شمس‌قیس آن را با فعلن فعولن تقطیع کرده و متقارب اثلم خوانده اما چنان که دیده می‌شود جای آن در این‌جاست و از فروع رجز است .

— ∪ | — — :۱۰

«بدیع بلخی گفته‌است هر مصراع از یك رکن که اولش این‌است:

«شو بر گذر ـ وندر نگر ـ یا درسفر ـ یا درحضر ـ دیدی پسر ـ زو خوبتر»

(معیارالاشعار)

— — ∪ | — — | — ∪ | — — ‖ — — ∪ | — — | — ∪ | — — :۱۱

ای رویت از فردوس بابی و ز سنبلت بر گل نقابی

هر لحظه‌ای زان پیچ تابی درحلق جان من طنابی

(خواجو)

این وزن نیز به قاعدهٔ چهارم متفرع شده‌است .

بحر دوم

(رمل)

— — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — :۱

سهمگین آبی که مرغابی درو ایمن نبودی

کمترین موج آسیا سنگ از کنارش در ربودی

(گلستان)

— ∪ — | — — ∪ | — — | ∪ — | — — | ∪ — :۲

شرط مردان نیست درجان عشقِ جانان داشتن

پس دل اندر بند وصل و بند هجران داشتن

(سنائی)

قصیده‌ای گفته‌است که اولش این است :

نو شد جهان زین نوبهار وِ سال نو

و تشبه به عرب کرده و کسی دیگر بر این وزن نگفته‌است ، اما پس ازخواجه بعضی از شاعران بر این وزن شعر سروده‌اند .

۵: — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — — —

عاشق شدم بر دلبری عیّاری شکرلبی سیمین‌بری خونخواری

(المعجم)

دراین وزن پنج هجا از آخر مصراع اصلی حذف شده و چون هجای باقیماندهٔ آخری کوتاه بوده به هجای بلند تبدیل یافته‌است .

و این وزن را با وزن چهارم می‌توان آمیخت چنان‌که مصراعی چنان و مصراعی‌چنین باشد :

هرگز نکردم با توجانا من بدی پس چون که ازنیکی‌نیم برخوردار

(معیارالاشعار)

۶: — — | ∪ — | — — | ∪ — — —

بی تو مرا زنده نبینند من ذره‌ام تو آفتابی

(معیارالاشعار)

۷: — — | ∪ — | — — | ∪ —

ای بهتر از هر داوری بگشای کارم را دری

(المعجم)

اختلاف این وزن با وزن اصلی دراین است‌که هرمصراع به دو قسمت تقسیم می‌شود و در آخر هرقسمتی قافیه قرار می گیرد . اگر همهٔ قوافی یکسان باشند هرپاره را می‌توان مصراعی دانست واگر سه‌پاره به یك قافیه وپارهٔ چهارم به‌قافیهٔ دیگری باشدکه در همهٔ غزل یا قصیده رعایت شود وزن را تام بایدشمرد و این صنعت را تسمیط می‌خوانند .

۸: — — | ∪ — | — — || — — — | ∪ — | — — —

سود و زیان در قلب بازاریان جا کرده

پروای جان کی دارند این مردم سودائی

(دکتر شفق)

سلسلهٔ نخستین

بحر اول

(رجز)

۱: — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — — | ∪ —

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من
تایکزمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن

(امیرمعزی)

۲: — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — —

تاکی کنی ماها ستم بر عاشق بیچاره
روزی بود کز جور تو گردد ز شهر آواره

«ومتأخران براین وزن شعر کم گویند»(معیارالاشعار)

در این وزن یك هجا از آخر مصراع حذف شده و ماقبل آن که هجای کوتاه بوده به هجای بلند تبدیل گردیده‌است.

۳: — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — —

ای لعبتی کز لعبتان مختار گشتی   بردی دلم وانگه زمن بیزار گشتی

(المعجم)

۴: — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ —

پیش‌آر ساقی آن می چون زنگ را   تا ما براندازیم نام و ننگ را

(اوحدی)

خواجه نصیر در معیارالاشعار می‌گوید « بدیع بلخی بر این وزن

در وزنی کـه مبنای آن بـر پایه‌های دو هجائی است ، پایهٔ آخری ممکن است سه هجائی بشود و در پایه های سه هجائی با حذف یك هجا پایهٔ آخری به دو هجائی مبدل گردد .

اینك همهٔ اوزان شعر فارسی برحسب نظمی که در این‌جا اتخاذ گردید یعنی با تقسیم به سلسله (یا جنس) و بحر (یا نوع) و متفرعات هر بحر که از زیادت یا نقصان هجاها یا تکرار قطعات آن حاصل شده‌است آورده می‌شود . بعد از نشانه‌های هر وزن مثال شعری که حتی‌الامکان از آثار شاعران قدیم یا کتب عروض اقتباس شده‌است ثبت می گردد .

هر گاه بخواهند میزان را بخوانند و شعری را با آن بسنجند و تقطیع کنند کافی است که نام پایه‌ها را در هر وزن چنان که در صفحهٔ ۱۶۱ آمده‌است در پی یکدیگر تکرار کنند تا از توالی آنها وزن ادراك شود .

در بارهٔ کیفیت انشعاب اوزان از بحر اصلی توضیحاتی که لازم به‌نظر می‌رسید نیز در دنبال هر وزن ذکر شده‌است .

اوزان فرعی به یکی از چهار وجه ذیل ممکن است از اوزان اصلی متفرع شوند :

۱ ـ با حذف یك یا چند هجا از آخر .

۲ ـ با حذف چند هجا از آخر بحر و تکرار پارهٔ باقیمانده .

۳ ـ با افزودن یك هجا به آخر هر پاره از وزنی اصلی یا فرعی .

در حالت دوم مصراعهای دو پاره یعنی مصراعهائی که درست در میان آن‌ها وقف یا سکوتی هست حاصل می گردد .

مصراعهای دوپاره را می‌توان ، به تبع علمای ایقاع ، مصراعهای دوری نیز خواند[1] و من صفت **متناوب** را مناسبتر دانسته‌ام .

در حالت سوم افزودن هجا به آخر وزن اصلی یا تام بسیار نادر است زیرا وزن را بسیار طویل می کند و اغلب نظم هجاها را بر هم می‌زند ؛ اما به‌آخر فروع اوزان اغلب هجائی افزوده می‌شود و وزن تازه‌ای پدید می آید .

اینك اوزان فرعی هر بحر را به ترتیب دوایر و شمارهٔ بحور ذکر می کنیم و مثال هر وزن را نیز از شعری معروف در مقابل آن می آوریم . این نکته را نیز این‌جا باید گفت که در تقسیم اوزان به پایه‌ها چون از اول یا آخر پایه‌ای یك یا دو هجا حذف شود از آن پایه یك هجا باقی می‌ماند ، و چون یك هجا را پایهٔ مستقلی نمی‌توان شمرد در این‌حالت آن را به پایهٔ ماقبل می‌افزائیم و به‌این‌طریق

---

۱ - نفایس الفنون ، ضم دوم ، مقالهٔ سیم ، ص ۱۱۰ و بعد . درةالتاج ، چاپ وزارت فرهنگ تهران ، بخش دوم ، مقالت ۵ از فن ۴ از جملهٔ ۴ « در ایقاع وادوار آن »

فصل ششم

اوزان فرعی یا منشعبات بحور

نشده بلکه بعدها به تکلف آن را از مزاحفات آن بحر شمرده‌اند وچون تغییراتی که در این بحر جایز است بیش از همهٔ بحور دیگر است و این نکته حالت خاصی به این بحر می دهد ، و چون این وزن از تمام اوزان شعری میان عـوام و خواص رایج‌تر است و چون در تقسیم آن به پنج پایه مرتب‌ترین صورت را می‌توان به‌آن بخشید و حال آن که اگر از منشعبات بحر **هزج** شمرده شود این ترتیب و تساوی پایه ها بهم می‌خورد ، من مناسبتر دانستم که بحر **ترانه** را نوعی مستقل بشمارم و از تغییرات و منشعبات آن جداگانه بحث کنم .

نبوده و بعد عرب‌ها آن را از ایرانیان آموخته‌اند[۱]

۲ ـ در هیچ یك از بحور متداول در زبان فارسی اختیارات شاعری آن قدر که در این بحر است فراوان نیست. امام حسن قطان، به روایت بیشتر کتب عروض، نخستین‌بار وجوه مختلف استعمال این بحر را دردو شجرهٔ اخرب و اخرم جمع کرده است و به شیوه‌ای که او پیش گرفته، و اگرچه خالی از نقص نیست بسیار استادانه است، بیست وچهار وجه استعمال در وزن ترانه هست که شاعر در اختیار هر یك و آمیختن آن‌ها با یکدیگر مختار است و آشکار است که این‌وجوه مختلف را عروض نویسان اختراع ننموده‌اند بلکه عادت بر آن جاری بوده و ایشان فقط آن را ثبت کرده‌اند.

۳ ـ این بحر را برپنج جزء یا پایه تقسیم می‌توان کرد که اگر چه شمارهٔ هجاهای هرپایه و نوع آنها با تغییراتی که در وزن ترانه مجاز است تغییرمی‌پذیرد اما کمیّت هر پایه همیشه یکسان و مساوی دو هجای بلند است بر این وجه:

ــ ــ | ــ ــ | ◡ ــ ◡ | ــ ــ | ــ ــ

و این نکته بخصوص موجب آن می‌شود که وزن ترانه با همهٔ تغییرات آن همیشه مرتب و موزون بماند. از این پنج پایه دو پایهٔ اولی و چهارمی هیچ گاه تغییر پذیر نیست. اما پایه‌های دوم و پنجم ممکن است از دو هجای کوتاه و یك هجای بلند (◡ ◡ ــ) یا از دو هجای بلند (ــ ــ) تشکیل شود و در پایهٔ سومی سه صورت ذیل ممکن است:

۱: ــ ــ

۲: ◡ ــ ◡

۳: ــ ◡ ◡

بنا بر آنچه گذشت چون این وزن اصلاً ایرانی است و از بحر هزج منشعب

---

۱ ـ به حکم آن که زحافی که در این وزن مستعمل است در اشعار عرب نبوده است در قدیم بر این وزن شعر تازی نگفته‌اند و اکنون محدثان ارباب طبع برآن اقبالی تمام‌کرده‌اند ورباعیات تازی در همهٔ بلاد عرب شایع ومتداول گشته‌است (المعجم ص۱۰۸)

سلسلهٔ پانزدهم

بحر ترانه

این بحر را عروضیان از مزاحفات بحر هزج دانسته و اصل آن را به صورت ذیل آورده‌اند :

— — ∪ | ∪ — ∪ — | ∪ — — — | —

مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

اما این بحر اختصاصاتی دارد که در هیچ یك از بحور دیگر نمی‌توان یافت و بعضی از آن اختصاصات این است :

۱ـ اصل این وزن فارسی است و اتفاق نویسندگان بر آن است که نخستین بار رودکی یا دیگری در اطراف غزنین مصراعی از دهان کودکی که گوی بازی می کرد شنید و این وزن را از آن آموخت و اهل عروض آن را به وسیلهٔ زحافات و علل از بحر هزج استخراج کردند[۱] . همچنین می‌نویسند که کاشف این وزن بنای قطعه‌ای را که بر آن ساخته شده‌باشد بر چهار مصراع گذاشت و آن را رباعی خواند . اما از قرائن بسیار که از آن جمله یکی کثرت وجود اشعار محلی یا فهلویات بر این وزن و این اندازه است می‌توان حکم کرد که این بنا را شخص معینی نگذاشته ؛ بلکه این نوع شعر از مدتها قبل در ایران شایع و رایج بوده و از همین حکایت چنین بر می آید که این وزن اختراع نشده بلکه از تودهٔ مردم فارسی زبان اقتباس گردیده و همه جا تصریح هست به این که در عربی چنین وزنی

---

۱ ـ شمس قیس رازی ، المعجم ، چاپ تهران ص ۱۰۵

این دایره را نیز خلیل رسم کرده و عروض‌دانان آن را دایرهٔ مختلفه نامیده‌اند . در عربی همین سه بحر از آن به کار رفته ، اما عروض‌نویسان ایران دو بحر دیگر نیز از این دایره بیرون کشیده‌اند که در معیارالاشعار خواجه‌نصیر-طوسی آمده و آن دو بحر این است .

۴: ∪ — | — — | ∪ — — || ∪ — | — — | ∪ — — —

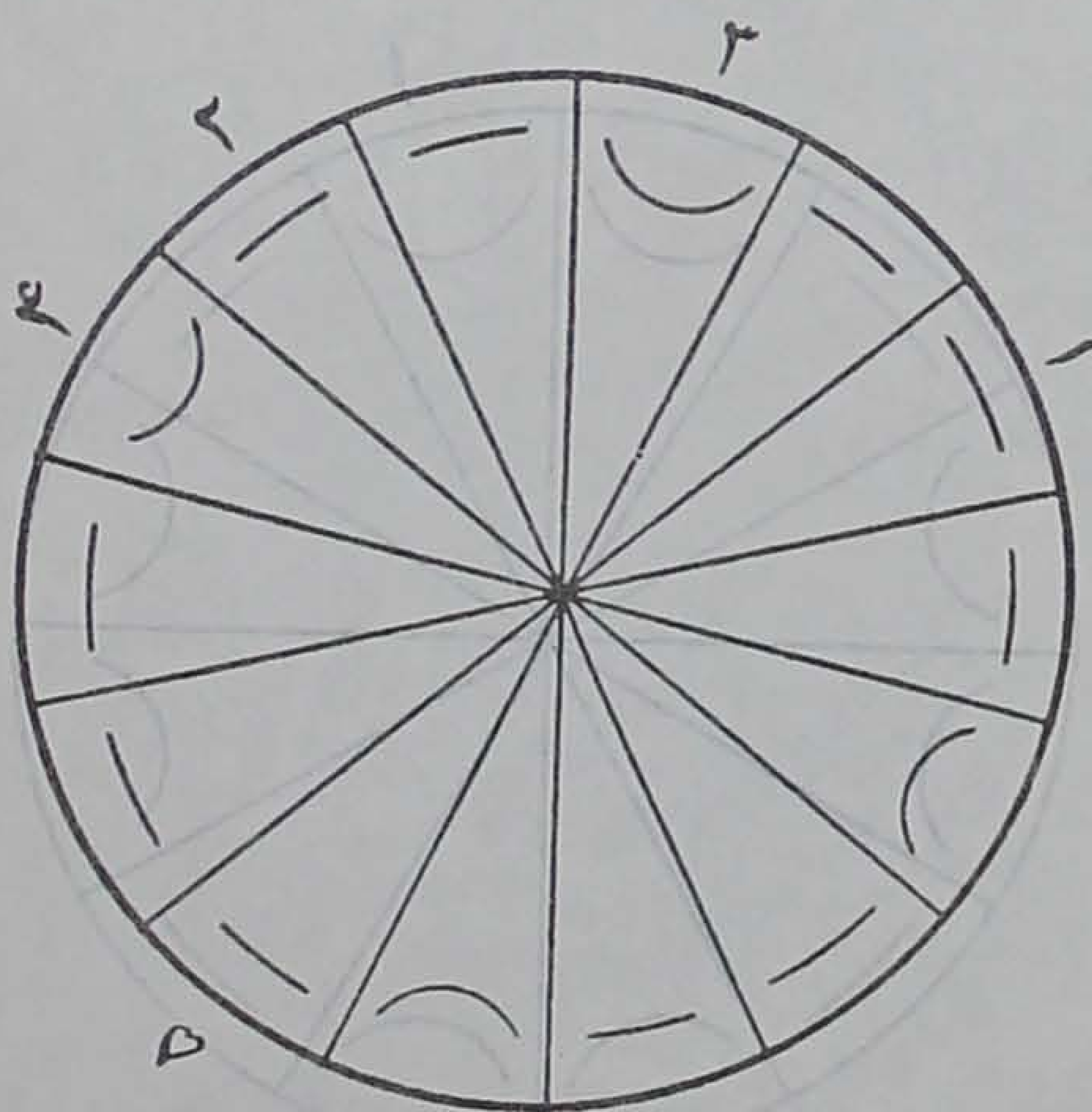
خواجه نصیر این بحررا بر «مفاعیلن فعولن ۲ بار» تقطیع کرده و می‌نویسد: «برین وزن به تازی شعری نیافته‌اند و بهرامی می گوید به پارسی برین وزن اندك شعری دیده‌ام و این را مقلوب طویل نام کرده‌است » .

۵: — ∪ — | — ∪ | — — || — ∪ — | — ∪ | — —

در معیارالاشعار این بحر بر«فاعلن فاعلاتن ۲ بار» تقطیع شده وخواجه‌نصیر می‌نویسد « بر این وزن هم به تازی شعر نیافته‌اند و بعضی این دو بحر مهمل را عریض و عمیق نام نهاده‌اند ».

اما چهار بحر نخستین را که از این دایره مشتق می گردد از دوایر دیگر می‌توان به دست آورد و به این طریق بحور این دایره در روشی که ما پیش گرفته‌ایم فرعی است نه اصلی و به قاعدهٔ دور چنان که در فصل متفرعات بحور خواهیم دید از بحور دیگر مشتق می شود . بحر پنجم که در معیارالاشعار عمیق خوانده شده گاهی در غزل فارسی به کار رفته‌است .

سلسلهٔ چهاردهم



این دایره چهارده هجائی است که در آن چهار هجای کوتـاه و ده هجای بلند است و سه بحر ذیل از آن استخراج می‌شود :

۱: — — | ∪ — | — ∪ — ‖
— — | ∪ — | — ∪ —

بحر بسیط (مستفعلن فاعلن ۲ بار)

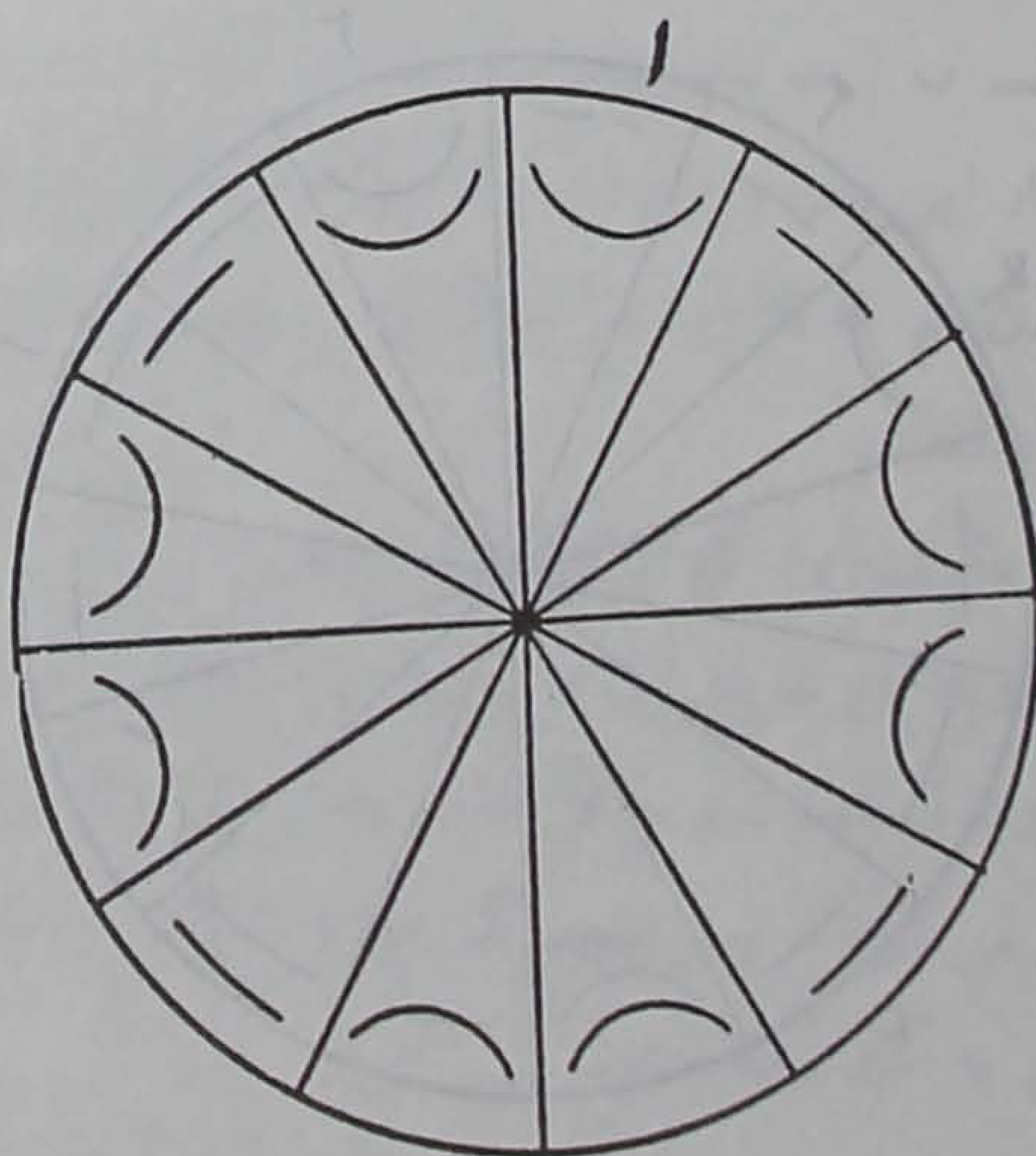
۲: — ∪ | — — | — ∪ — ‖
— ∪ | — — | — ∪ —

بحر مدید (فاعلاتن فاعلن ۲ بار)

۳: ∪ — — | ∪ — | — — ‖
∪ — — | ∪ — | — —

بحر طویل (فعولن مفاعیلن ۲ بار)

سلسلهٔ سیزدهم



این دایره دوازده هجائی است هشت هجای کوتاه و چهار هجای بلند دارد و فقط یك وزن از آن بیرون می آید :

۱: ‿ ‿ — | ‿ ‿ — | ‿ ‿ — | ‿ ‿ —

این بحر را متدارك مخبون خوانده وبرچهار «فعلن» تقطیع کرده‌اند. اما به این وزن در فارسی شعربسیار نیست و اگرهست به تکلف ساخته‌اند و اصولاً چون بان فارسی شمارهٔ هجاهای بلند دو برابر هجاهای کوتاه‌است این وزن باکلمات فارسی جور درنمی‌آید و هرگز بر این وزن شعر خوب نمی‌توان گفت .

۲: — ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | — —

این وزن نیز به این صورت در کتب عروض ثبت نشده‌است . ممکن است بر « فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن» تقطیع شود و در این حال بحر **خفیف مسدس مخبون حشو** است .

۳: — — | ∪ — | — — | ∪ — | — ∪ — ∪

در این بحر به قاعده‌ای که می‌دانیم ناگزیر هجای کوتاه آخرین حذف می‌شود و آن‌را بر « مستفعلن مستفعلن فاعلن » یا بر « مستفعلن مفعول مستفعلن » می‌توان تقطیع کرد . شمس قیس صورت اخیر را برگزیده و آن را **منسرح مسدس مرفوع حشو** نامیده‌است .

۴: — ∪ | — — | — ∪ | — — | ∪ — | ∪ —

این بحر را هم عروض‌نویسان ذکر نکرده‌اند . به‌روش ایشان می‌توان آن را **بحر غریب مخبون عروض** خواند و در این صورت با « فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن » تقطیع می‌شود .

این دایره را نیز نگارنده یافته‌است . بیشتر بحور آن به صورت تام غیر‌مستعمل است ولی با نقصان یك یا چند هجا از آخر به کار می‌رود .

سلسلهٔ دوازدهم

این دایره دوازده هجائی است و در آن چهار هجای کوتاه و هشت هجای بلند است .

۱: — — | ᴗ — | — ᴗ | — ᴗ | — — ᴗ —

این وزن را به این صورت در کتب عروض نیاورده‌انـد . می‌توان آن را بر « مستفعلن فاعلات مستفعلن » تقطیع کرد و در این صورت بحر منسرح مسدس مطوی حشو خوانده می‌شود . شمس قیس آن را بر « مستفعلن فـاعلان مستفعلن » تقطیع نموده و آن را منسرح مسدس مختلف‌اجزاء نامیده‌است .

۲: ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — — —

نگارینا اگر با من نداری در دل آزار

به‌قول دشمنان از من چه گردی خیره بیزار

(المعجم)

۳: ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — —

شب دوشینه در سودای او خفتم وزان امروز با تیمار و غم جفتم

(اوحدی)

۴: ∪ — | — — | ∪ — | — — | — | ∪ — — —.

دل مسکین من گوئی که خانست بخان اندر ز مهرت کاروانست

(فخر گرگانی)

این وزن یکی از شایعترین اوزان فارسی است. اکثر فهلویات بر این وزن است و بیشتر مثنوی‌های عاشقانه مانند ویس و رامین فخر گرگانی و خسرو - شیرین نظامی بر این وزن سروده شده‌است.

۵: ∪ — | — — | ∪ — | — —

چه عشقست این که در دل شد کزو پایم در این گل شد

(اوحدی)

۶: ∪ — | — — | ∪ — — —

بیا جانا کجائی چرا ری ما نیائی

(المعجم)

این وزن را خواجه نصیر مقلوب طویل خوانده و از دایرهٔ مختلفه انتزاع کرده اما چنان که گفته شد بحور آن دایره همه فرعی است و پیداست که باید این وزن را از فروع بحر هزج شمرد.

۷: — — — | ∪ — — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — —

برفردوس رضوان گرنه رخسارت دلیلستی

مردم را سوی نادیده دیدن کی سبیلستی

(المعجم)

در این وزن یك هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده‌است.

سلسلهٔ دوم

بحر اول

۱: — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — — —

گوئی که چنان کودك من کس به جهان بیند

هم چابك و هم زیرك و هم نیکو و هم بخرد

(المعجم)

این بحر را در عروض هزج مکفوف سالم ضرب و عروض نامیده‌اند. در اصل دایره به دو هجای کوتاه ختم می‌شود. اما چون هجای کوتاه درآخر قرار نمی‌گیرد دو کوتاه آخری به یك بلند تبدیل می گردد و به صورت فوق درمی‌آید.

اما چون در این وضع نظم هجاها مختل شده‌است، چندان خوشایند نیست و استعمال آن بسیار کم است. به این سبب به قرینهٔ دوهجای کوتاه‌آخری که به یك بلند تبدیل شده دو هجای کوتاه میانین را نیز به‌یك هجای بلند تبدیل می‌کنند و آنگاه نظم هجاها و قرینهٔ پایه‌ها درست می‌شود و مصراع دوپاره می‌گردد و در این حالت بسیار مستعمل و صورت آن چنین است:

۲: — — | ∪ ∪ | — — — — || — — | ∪ ∪ | — — — —

کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد

یك نکته از این دفتر گفتیم و همین باشد

(حافظ)

و پیداست که دو وزن فوق را با هم می‌توان آمیخت. چنان که گفته خواهد شد.

۳: — — | ∪ ∪ | = = | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — —

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد　　　وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد

(حافظ)

٤: — — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — —

سروست و برو ماه منقش　　　ماه است و برو مشك معقد

(المعجم)

۵: — — | ᴗ ᴗ | — —

من بی تو چنین زار　　　از دور همی خند

٦: — — | ᴗ ᴗ — ‖ — — | ᴗ ᴗ —

من چنگ توام بر هر رگ من　　　تو زخمه زنی من تن تننم

(دیوان شمس)

بحر دوم

۱: — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ —

ای که ز یك تابش تو کوه احد پاره شود

چه عجب ار مشت گلی عاشق و بیچاره شود

(دیوان شمس)

این بحر را در عروض وزنی فرعی دانسته و رجز مطوی خوانده‌اند.

۲: — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — — ᴗ | ᴗ — — —

دی سحری بر گذری گفت مرا یار　　　شیفته و بی خبری چند از این کار

(دیوان شمس)

۳: — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ —

از پی ناآمده انده چه خوری　　　عمر به‌تلخی چه گذاری به‌هدر

(عروض شهرستانی)

۴: — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ —

در این وزن نیز پس از حذف پنج هجا از آخر مصراع ، هجای کوتاه آخرین به هجای بلندی تبدیل یافته است . این وزن در فارسی بسیار شایع است و مثنویهای بسیار مانند مخزن الاسرار و روضة الانوار و سبحة‌الابرار بر این وزن

ساخته‌اند :

میوه‌فروشی که یمن جاش بود		روبهـکی خازن کالاش بود

(نظامی)

این وزن به صورت سالم از سلسلهٔ دیگری (دائرهٔ هفتم) بدست می‌آید و به این سبب مناسب‌تر است که از شمار متفرعات این بحر حذف و بحر مستقلی شمرده شود چنان‌که گفته خواهدشد .

۵: ـ ∪ | ∪ ـ | ـ ∪ | ∪ ـ | ـ ـ

در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند تبدیل شده‌است :

چند خورم از تو بتا ضربت		چند زنی بر دل من حربت

(المعجم)

۶: ـ ∪ | ∪ ـ ـ ـ ‖ ـ ∪ | ∪ ـ ـ ـ

تا که جهان را لیل و نهاراست		روز بداندیش شام سیه باد

این وزن هم به قاعدهٔ سوم متفرع می‌شود . در عروض آن را برفعلُ فعولن تقطیع کرده و متقارب مربع اثرم صدر نامیده‌اند. اما در حقیقت از متفرعات این بحر می‌باشد .

بحرسوم

۱: ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ | ـ ـ

در این بحر جایز است که هجای کوتاه اول مصراع به هجای بلند تبدیل شود :

پیش‌ما رسم شکستن نبود عهدوفا را		الله الله تو فراموش مکن صحبت مارا

(سعدی)

۲: ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ ـ

خبرت هست که بی روی تو آرامم نیست

طاقت بار فراق اینهمه ایامم نیست

(سعدی)

۳: ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ∪ | ـ ـ | ∪ ـ

بت من گر بسزا حرمت من داندی — نه‌مرا گه کندی خوار و گهی راندی

(المعجم)

در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند تبدیل یافته‌است .

۴: ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — — —

راست کن طارم و آراسته کن گلشن — که غم از دل نرود جز به می‌روشن

دراین وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند مبدل شده‌است .

۵: ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — —

شکر تنگ تو تنگ شکر آمد — حقهٔ لعل تو درج گهر آمد

(خواجو)

۶: ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ —

سحرم دولت بیدار رسید — گفت برخیز که خورشید دمید

۷: ᴗ ᴗ | — — — — | ᴗ ᴗ | — —

دلم آواره تو کردی — خردم پاك تو بردی

(المعجم)

۸: ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ — || ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ —

ز لبانت پسرا به یکی بوسه چرا — نکنی شاد مرا بنترسی ز خدا

(معیارالاشعار)

۹: ᴗ ᴗ | — — — || ᴗ ᴗ | — — — —

نه غم وصلم نه غم هجران — چه کنم زاری چه کنم افغان

بحر چهارم

۱: ᴗ — | — ᴗ | — — | ᴗ ᴗ — | — ᴗ | — — ᴗ | ᴗ — — ᴗ — —

بمیرید بمیرید درین عشق بمیرید

درین عشق چو مردید همه روح پذیرید

(دیوان شمس)

۲: ᴗ — | — ᴗ | — — ᴗ | — — ᴗ | — — ᴗ — — —

سیه چشم و سیه زلف غلامی — تبه کرد دلم را به سلامی

(المعجم)

۳: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — —

چرا باز نیایی عذابم چه نمایی

این وزن به قاعدهٔ سوم متفرع می‌شود . خواجه نصیر آن را مدیدمخبون نامیده‌است .

سلسلهٔ سوم

بحر اول

۱: — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — ∪ | ∪ — | — ∪ —

ترك من آن خوبروی سیم‌بر و ماه‌روی

قامتش از آن سرو و روی چو ماه تمام

(معیارالاشعار)

در این بحر معمولا هجای کوتاه پایهٔ چهارم را به قرینهٔ پایهٔ آخرین حذف می‌کنند تا دورحاصل‌شود و مصراع به دوپارهٔ متشابه و متساوی تقسیم گردد و در این حال مورد استعمال آن بسیار است و میزان و مثال آن در زیر دیده می‌شود :

۲: — ∪ | ∪ — ¦ — ∪ — ‖ — ∪ ¦ ∪ — | — ∪ —

کیست که پیغام من به شهر شروان برد یك سخن‌از من بدان مردسخندان برد

(جمال‌الدین)

۳: — ∪ | ∪ — ¦ — ∪ ¦ — ∪ | — ∪ | ∪ — —

چشم بدت دور ای بدیع شمایل ماه من‌وشمع جمع و میر قبایل

(سعدی)

۴: — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — ∪ ¦ ∪ —

تیز نگیرد جهان شکار مرا نیست دگر با غمانش کار مرا

(ناصر خسرو)

۵: — ∪ ¦ ∪ — ¦ — ∪ | — ∪ ¦ — —

روی مگردان ز من حبیبی　　زانکه تو درد مرا طبیبی

(المعجم)

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده‌است .

بحر دوم

۱: ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — ‖ ∪ ∪ | — — — | ∪ — | ∪ —

بگشا در بیا درآ که مبا عیش بی شما　　به حق چشم مست تو که تویی چشمهٔ وفا

(دیوان شمس)

۲: ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — —

سبزه ها نو دمید و یار نیامد　　سره شد باغ و آن بهار نیامد

(امیرخسرو)

مثال دیگر :

ترك من ترك من گرفت و خطا کرد　　جامهٔ صبر من برفت و قبا کرد

(خواجو)

۳: ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ —

چکنم صابری چو صبر نماند　　تنم از رنج صابری بگداخت

(معیارالاشعار)

۴: ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — —

رخ چون آینه ز خورشید　　زده بر روی نقش آذر

(المعجم)

۵: ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ —

دل من می چرا بری　　چو غم من نمی‌خوری

(المعجم)

بحرسوم

۱: ∪ — | — ∪ | — ∪ | — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪ —

جهان را گرچه هسب فراوان کده رسد　　هم ازبندگانش هر کده‌ای را کدیوری

(عنصری)

و چون در این بحر هجای کوتاهی که در آخر قرار گرفته بود حذف شده و تناسب اجزاء وزن به این سبب از میان رفته‌است اغلب به قرینهٔ آن هجای کوتاهی که در آخر پایهٔ چهارم است نیز حذف می‌شود و وزنی مرتب و مطبوع بدست می‌آید که این است :

۲: ∪ — | — ∪ | — ∪ — || ∪ — | — ∪ | — ∪ —

بیامد به حجره مست نگارین و دربزد   لطافت نمود دوش سمن‌بر برون ز حد

(المعجم)

این وزن را در عروض مضارع مثمن مکفوف محذوف می‌خوانند . اما اگر از اصل بحر پنج هجای آخر حذف شود این وزن بدست می‌آید که باز به سبب آشکار نبودن نظم آن مطبوع نیست و در شعر فراوان بکار نمی‌رود :

۳: ∪ — | — ∪ | — ∪ | — ∪ | ∪ — —

بنا میزد ای نگار پری‌روی   شکر لفظ لاله چهر سمن بوی

(المعجم)

این وزن را در عروض مضارع مسدس مکفوف مقصور یا محذوف می‌خوانند .

بحر چهارم

۱: — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — —

در این بحر نیز دو هجای کوتاه که در آخر قرار گرفته به یك هجای بلند مبدل شده‌است :

دیدی که هیچ گونه مراعات من نکردی

در کار من قدم ننهادی به پایمردی

(خاقانی)

ای‌داده روی خوب تو ازحسن داد دیده   ایزد ز آفرین فراوانت آفریده

(اوحدی)

معمولا در وزن فوق دوهجای کوتاه پایهٔ چهارم را نیز به قرینهٔ آخر مصراع به یك بلند تبدیل می‌کنند و مصراع به دو پارهٔ متشابه و متساوی تقسیم می‌گردد و در این‌حالت مورد استعمال آن فراوان‌است :

۲: — — | ∪ — | ∪ — — || — — | ∪ — | ∪ — —

بگذار تا بگریم چون ابردر بهاران　　کز کوه ناله خیزد روز وداع یاران

(سعدی)

وزن های اول و دوم بحر چهارم را با هم می‌توان آمیخت . در شعر انوری وخاقانی موارد مثال آن فراوان‌است[۱] :

در اژدهای رایت تو باد حملهٔ تو　　روح‌الله است گویی درآستین مریم

(انوری)

۳: — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ —

دیدار می‌نمائی و پرهیز می کنی　　بازار خویش وآتش ما تیز می کنی

(سعدی)

۴: — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — — | ∪ —

ای زینهار خوار بدین روزگار　　از یار خویشتن که خورد زینهار

(فرخی)

۵: — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — — —

در این وزن نیز هجای کوتاهی که درآخر مانده به هجای بلند تبدیل شده‌است :

یارب مرا به عشق شکیبا کن　　یا عاشقی به مرد شکیبا ده

(اورمزدی)

۶: — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — —

تا چند از این مجادله کردن　　ای خون من گرفته به گردن

(المعجم)

بحر پنجم

۱: ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | —

ای نشسته غافل و بر کف نهاده رطل زری

هیچ انده و غم آن روز بازپس نخوری

(المعجم)

۲: ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — ∪ —

۱ــ رجوع شود به المعجم صفحهٔ ۱۰۰ ـ ۱۰۱

آن بزرگوار ملك فضل کرد　　　در گذشت هرچه زمن دیده بود

(المعجم)

۳: — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | ᴗ —

ترك خوبروی مرا　　　گوچرا نه خوش منشی

(المعجم)

بحر ششم

۱: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ | — — ‖ ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ | — —

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم

بدان امید دهم جان که خاك کوی تو باشم

(سعدی)

۲: ᴗ — ᴗ — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ —

سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش　　　که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش

(حافظ)

۳: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ — | ᴗ — —

اسیر محنت آن روی چون نگارم　　　بکرد فرقت او تلخ روزگارم

(المعجم)

در وزن فوق نیز دوهجای کوتاهی که در آخر مصراع مانده به هجای بلند تبدیل شده‌است.

۴: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ — | ᴗ —

بهار بود به‌چشمم خزان و دی　　　که شاد بود برویم نگار من

(المعجم)

۵: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ | — —

جفا مکن که نشاید　　　رهی مکش که نباید

(المعجم)

۶: — ᴗ — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ᴗ | — —

کارجان زغم عشقت ای نگار به سامان　　　هست چون سرزلفین دلربات پریشان

(المعجم)

در این وزن یك هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده‌است . اگر هجای اول پایهٔ چهارم را نیز به قرینه حذف کنند یك مصراع دوپاره به‌دست می‌آید که چنین‌است :

۷: — ᴗ — | ᴗ ᴗ | — — | — — || — ᴗ — | ᴗ ᴗ | — —

روزگار خزان شد باد سرد وزان شد

سلسلهٔ چهارم

بحر اول

١: ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — — ‖ ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — —

سر آن ندارد امشب که بر آید آفتابی   چه خیالها گذر کرد و گذر نکرد خوابی

(سعدی)

این وزن را درعروض رمل مشکول خوانده‌اند.

٢: ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — — | ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ —

ز دلت چه دادخواهم که نه داور منی   ز غمت چه شاد باشم که نه غمخور منی

(خاقانی)

٣: ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — — | ∪ ∪ | — ∪ | — —

چکنم حدیث شکّر چولبت گزیدم   چکنم نبات مصری چو شکر مزیدم

(خواجو)

هجای کوتاه آخری به هجای بلند تبدیل شده‌است.

بحر دوم

١: ∪ — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ — —

همیشه شادمان باش و به کام دوستان باش

تو جاودان جوان باش و عدوت خاکسارا

(المعجم)

٢: ∪ — | ∪ — | ∪ — — ‖ ∪ — | ∪ — ∪ — —

مرا غم تو ای دوست ز خان ومان بر آورد

مرا فراقت ای ماه ز مال و جان بر آورد

(المعجم)

در این وزن هجای کوتاه پایهٔ چهارم به قرینهٔ هجای محذوف آخر مصراع حذف شده‌است .

بحر سوم

۱: ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ — ‖ ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ —

فغان کنان هر سحری به کوی تو می گذرم

چو نیست ره سوی توام به کوی ودر می‌نگرم

(جامی)

۲: ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —

زمین مبعّد نبود از آسمان چنان که بخل‌توز تومبعّدا

(المعجم)

بحر چهارم

۱: ∪ — | — ∪ | ∪ — | ∪ — ‖ ∪ — | — ∪ | ∪ — | ∪ —

این‌بحر را در کتب عروض ودر دواوین شاعران نیافته‌ام اگرشعری بر آن ساخته شود چنین خواهد بود :

توئی ترك پری وشم ز هجر تو در آتشم

بدین سوزش دل‌خوشم گراین‌است رضای تو

بحر پنجم

۱: — ∪ | ∪ — | ∪ — ∪ — ‖ — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —

آن که نبات عارضش آب حیات می‌خورد

در شکرش نگه کند هر که نبات می‌خورد

(سعدی)

سلسلهٔ پنجم

بحر اول

۱: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ —

چه کرده‌ام به جای تو که نیستم سزای تو   نه از هوای دلبران بری شدم برای تو

(خاقانی)

۲: ᴗ — ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ —

فغان ازاین غراب بین و وای او   که در نوا فکندمان نوای او

(منوچهری)

بحر دوم

چون هجای کوتاه در آخر قرار نمی گیرد این بحر با حذف هجای آخرین قابل استعمال است :

۱. — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ —

شب بر آسمان چوغنچهٔ ستارگان شکفت   شد خیال روی یار من شکفته از نهفت

(؟)

۲: — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ —

تا تو با منی زمانه بامن‌است   شور و کام جاودانه بامن‌است

(ه . ا . سایه)

سلسلهٔ ششم
بحر اول

۱: ᴗ — — | ᴗ — — | ᴗ — — | ᴗ — —

جهانا چه بدمهرو بدخو جهانی　　چو آشفته بازار بازارگانی

(منوچهری)

۲: ᴗ — — | ᴗ — — | ᴗ — — | ᴗ —

برآیدترا این‌چنین کارچند　　به نیروی تدبیر و بخت بلند

(فردوسی)

۳: ᴗ — — | ᴗ — — | ᴗ — — | —

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده‌است:

مرا با نگارم سخن باشد　　نهانی سخنهای چون شکّر

۴: ᴗ — — | ᴗ — — | ᴗ —

نگارا کجائی بیا　　به غربت ازاین پس مپا

۵: ᴗ — — | ᴗ — | — — | ᴗ — — ᴗ — | — —

این وزن به قاعدهٔ دوم منفرع شده‌است. پس از حذف پنج هجا از آخروزن اصلی هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده و آنگاه همان پارهٔ وزن مکرر گردیده‌است. عروضیان آن را بحر مستقلی شمرده‌اند که طویل نامیده می‌شود و بر فعولن مفاعیلن تقطیع می گردد. در عربی این وزن بسیار معمول است و در فارسی در کمال ندرت بکار می‌رود.

من از مادری زادم که یارم پدر بود او　　شدم خاك آن پائی گرین پیش سر بود او

(اوحدی)

۶: ⏑ — — | ⏑ — || ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ —

این وزن هم به قاعدهٔ دوم متفرع شده‌است .

سفر کرده‌ام به بحر و بر   نیاسوده‌ام ز رنج سفر

بحر دوم

۱: — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ —

ای صبا صبح دم چون رسی سوی او   حال من عرضه ده با سگک کوی او

(مشتاق)

۲: — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ —

چون به گلشن صبا بگذرد   بوئی از زلف یار آورد

سلسلهٔ هفتم

بحر اول

— ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ —

ای دل سرمست کجا می پری　　　　بزم تو کو باده کجا می‌خوری

(دیوان شمس)

این وزن جای دیگر در این کتاب آمده و وزن چهارم از بحر دوم دایرهٔ دوم شمرده شده‌است (صفحهٔ ۲۲۷) البته بهتراست که در این‌جا قرار گیرد و بحر مستقلی شمرده شود .

بحر دوم

— ᴗ | — ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — — | ᴗ ᴗ

اجل ار از گل من گل بر آورد　　　　گل من باد هوایت بپرورد

(سلمان ساوجی)

بحر سوم

ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ

چنان‌که می‌دانیم هجای کوتاه آخرین ناگزیر حذف می‌شود و وزن فوق به این صورت در می‌آید :

— ᴗ — | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ

بیار ای پسر ای ساقی کرام　　　　از آن شمع قنینه چراغ جام

(ابوالفرج رونی)

بحر چهارم

— — ᴗ | — ᴗ | — — | ᴗ ᴗ | — — :۱

تا ملک جهان را مدار باشد　　　فرمان‌ده او شهریار باشد

(انوری)

در وزن بالا دو هجای کوتاه آخرین به یک بلند تبدیل شده‌است .

۲: — — | ∪ ∪ | — — | — ∪ | — ∪ | ∪ —

کو آصف جم گو بیا ببین　　　بـر تخت سلیمـان راستین

(انوری)

بحر پنجم

∪ ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | — —

صنما طاقت فراق ندارم　　　جز به وصل تو اتفاق ندارم

(المعجم)

این وزن را می‌توان از فروع بحر اول دایرهٔ سوم شمرد و فروع آن ضمن مشتقات بحر مزبور ثبت شده‌است (رجوع به یادداشت ص ۱۹۹ راجع به چگونگی اشتقاق دائرهٔ هفتم از دائرهٔ سوم)

بحر ششم

— ∪ | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪

که با حذف هجای کوتاه آخرین به این صورت در می‌آید :

— ∪ | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — | ∪ — — —

ای نگار سیه چشم سیه موی　　　سروقد نکوروی نکو گوی

(المعجم)

سلسلهٔ هشتم

بحر اول

۱: ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ — || ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ —

به حریم خلوت خود شبی‌چه شود نهفته بخوانیم
به کنار من بنشینی و به کنار خود بنشانیم

(هاتف)

۲: ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ —

منم آن که گلشن عشق را چمنم ببین   گذری کن و گل وسوسن وسمنم ببین

(اوحدی)

۳: ∪ ∪ — | ∪ — — || ∪ ∪ — | ∪ — —

دراین وزن به‌آخرپارهٔ اول یك هجای بلند افزوده شده‌است :

دل من که باشد که ترا نباشد   تن من که باشد که فنا نباشد

(دیوان شمس)

بحر دوم

۱: ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ — || ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ —

چه شد صنما که سوی کسی به چشم رضا نمی‌نگری
ز رسم جفا نمی گذری طریق وفا نمی سپری

۲: ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ ∪ — | ∪ — —

چوبر گذری همی‌نگری به رویم   چرا نکنی یکی نگرش به کارم

(المعجم)

دراین وزن هم هجای کوتاه آخری به هجای بلند تبدیل شده‌است .

سلسلهٔ نهم

بحر اول

ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | — — ‖ ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | — — —

چرا همی نگارینم همیشه نزد من ناید

مرا ز درد هجرانش همیشه مویه می‌باید

بحر دوم

— ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — — ‖ — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — — —

دل ز من ببرد ترکی کو دلی چو سنگ دارد

از غمش چونای نالم چون به چنگ چنگ دارد

این بحر را به اصطلاح عروض رمل مکفوف و سالم می‌توان خواند.

بحر سوم

۱: ᴗ — | ᴗ — | — — | ᴗ — ‖ ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | — — — | ᴗ —

کنون که خوش گردد هوا توخیز وزی بستان بیا

بگیر جامی از بتی که یابی از لعلش شفا

این‌را نیز رجز مخبون و سالم می‌توان خواند.

۲: ᴗ — | ᴗ — — | ᴗ — ‖ ᴗ — — | ᴗ — ‖ ᴗ — — | ᴗ — | ᴗ — —

نخواند طفل جنون مزاجم خطی ز پست و بلند هستی

شوم فلاطون ملك دانش اگر شناسم سر از کف پا

(بیدل)

بحر چهارم

— — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — || — — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ —

تا شد ز من بتم جدا از هجر او بود مرا

جانی غمین دلی دژم روئی ز غم چو ضیمران

سلسلهٔ دهم

بحر اول

— — | ∪ — | — ∪ | — ∪ || — — | ∪ — | — ∪ | — ∪ :۱

به چشمت ای روشنائی که بی تو بس بی‌قرارم

به جانت ای زندگانی کن بی توجان می‌سپارم

(المعجم)

— ∪ — | — ∪ | — — | ∪ — | — ∪ | — ∪ :۲

همی کنم مهربانی به جای تو　　　جفا مکن گر توانی به‌جای من

(المعجم)

— ∪ — | — ∪ | — ∪ :۳

تو وصف این عدل کن　　　بـه وصف نیکـو بیان

(مسعود سعد)

— — ∪ | — ∪ || — — ∪ | — ∪ :۴

بیـار ساقی شراب بـاقی　　　که همچو چشم تو نیم مستم

(خواجو)

بحر دوم

— ∪ | — ∪ | — — | ∪ — || — ∪ | — ∪ | — — | ∪ — :۱

بگذری گر به خاك من بنگری بر مغاك من

بینی آن خاك غرق خون از دل چاك چاك من

این بحر اغلب با بحر دوم دایرهٔ سوم می‌آمیزد و در یك قطعه شعر، بیت یا مصرعی بر این وزن و بیت یا مصراع دیگر بر آن وزن است.

— — ∪ | — ∪ | — — | ∪ — | ∪ — :۲

غمزه چون تیر و زلف چون قیر چشم پر خواب و زلف پرتاب

(المعجم)

بحر سوم

— ∪ | — — | — — | ∪ — | ∪ — | ∪ — || — ∪ | — — | — — | ∪ — | ∪ —

دست بازدار ازدلم ورنه جان زتن بگسلم ای که ازهوایت نشد غیردردوغم حاصلم

این بحر ممکن است به دوپاره تقسیم و هر پاره مصراعی شمرده شود .

بحر چهارم

— ∪ | — — | — ∪ | — ∪ | — — | ∪ — || ∪ — | ∪ — | — — | ∪ — | ∪ — :۱

سفر مرد را آگهی دهد از بدی و بهی

ببخشد ورا فرهی چه خسرو بود چه رهی

— ∪ | — ∪ | — — | — ∪ | — — | ∪ — :۲

رخت دل بدزدد نهان شود دلم برتو زین بدگمان شود

(اوحدی)

بحر پنجم

— — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | — — || ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — :۱

دل از من چرا ربائی غـم من چرا فزائی

به مهر از چه عهد بندی چو بندی چرا نپائی

— ∪ — | ∪ — | — ∪ || — ∪ — | ∪ — | ∪ — :۲

دل از من چو می بری غم من نمی خوری نه این رسم مهتری نه آئین دلبری

سلسلهٔ یازدهم

بحر اول

۱: ∪ — | — ∪ | — ∪ | ∪ — || ∪ — | — ∪ | — ∪ | ∪ —

همی دل ز من ببرد یکی کودکی سفری
مرا جان ز فرقت او بخواهد شدن سپری

۲: ∪ — | — ∪ | — ∪ | ∪ — — || ∪ — | — ∪ | — ∪ | ∪ — —

آن ماه زهره جبینی تو آن سرو لاله عذاری
که بر لاله غالیه سائی که از طره غالیه باری

(خواجو)

بحر دوم

۱: — ∪ | — ∪ | ∪ — | ∪ — || — ∪ | — ∪ | ∪ — | ∪ —

ای ز روی نکوی تو گشته ساه فلك خجل
وی ز زلف شکسته‌ات دل شکسته ز عاشقان

بحر سوم

۱: ∪ — | ∪ ∪ | — ∪ | — — || ∪ — | ∪ ∪ | — ∪ | — —

بدان ملك‌الملوکی که هر دو جهان به امرش
شدند ز هیچ چیزی به گفتن کاف و نونی

(معیارالاشعار)

سلسلهٔ دوازدهم

بحر اول

۱: — — | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — — — | — ∪ —

ای دلبر جان فزای تندی مکن   با عاشقان خوش سرای تندی مکن

(المعجم)

۲: — — | ∪ — | — ∪ | — ∪ | — — —

بیرون شد از احتراق بهرام   و آورد زی شاه ماه پیغام

(المعجم)

۳: — — | ∪ — | — ∪ —

آن روی آن ترك بین   گوئی که ماه سماست

(المعجم)

این وزن همان است که از دایرهٔ مختلفهٔ عربی نیز استخراج می‌شود و عروض نویسان آن‌را بحر مستقلی شمرده و بر مستفعلن فاعلن (۲ بار) تقطیع کرده و بحر بسیط نامیده‌اند.

بحر دوم

۱: — ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | — ∪ | — —

چند گویم به من مکن بد نگارا   تا ز عشقت عیان نگردد نهانم

(معیارالاشعار)

۲ : — ∪ | — — | ∪ — | ∪ — | — ∪ —

پیشم آمد نگار من بامداد   هردورخ غازه کرده چون باده‌ای

متفرعات دیگری نیز برای این بحر می‌توان شمرد که چون هیچ یك مستعمل

نیست وامثلهٔ آن را عروضیان به تکلف ساخته‌اند از ذکر آنها می گذریم .

بحر سوم

— ᴗ — | — ᴗ | — — | — ᴗ | — —

پیچان درختی نام او نارون
چون سرو زرین پرعقیق یمن

(فرخی)

بحر چهارم

— ᴗ | — ᴗ | — — | ᴗ — | — — | ᴗ —

ای نگارین‌روی دلبر مکن ستم
کاین دل من بی‌تو آغشته شد به غم

سلسلهٔ سیزدهم

چنان که گفته شد ازاین دایره فقط یك بحر بیرون می آید و آن هم درفارسی مورد استعمال ندارد .

آوردن این دایره درشمار دوایر اوزان فارسی بدان نیت بوده‌است که هیچ یك از اوزانی که عروض نویسان شمرده‌اند دراین روش فوت نشود :

۱ : ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ —

چگلی صنمی که دلم ببرد　　　پس ازآن به عنا و بلا سپرد

(المعجم)

۲: ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ —

دل من به دغا ببری　　　چه دغا و دغل پسری

(المعجم)

سلسلهٔ چهاردهم

دربارهٔ اوزانی که ازاین دایره مشتق می‌شود گفتیم (ص۲۱۳) که همهٔ آنها را می‌توان از متفرعات بحور دوایر دیگر دانست و بنابراین در فارسی به این دایره حاجتی نیست و آوردن آن در این کتاب از آن رو بوده‌است که در همهٔ کتب عروض فارسی و عربی ثبت است و اصل آن از مبتدعات خلیل بن احمد واضع علم عروض می‌باشد وسه بحر ازبحوراین دایره (طویل ـ بسیط ـ مدید) درعربی بسیار به کار می‌رود. چون امثلـهٔ اوزان این دایره ضمن متفرعـات بحور دیگر بیان شده‌است این‌جا از تکرار آن چشم‌پوشیده، خواننده را به شمارهٔ آنها در این کتاب رهبری می کنیم:

بحراول: بسیط ـ مستفعلن فاعلن دوبار = وزن ۳ بحراول سلسلهٔ ۱۲

بحردوم: مدید ـ فاعلاتن فاعلن دوبار = وزن ۸ بحردوم سلسلهٔ ۱

بحرسوم: طویل ـ فعولن مفاعیلن دوبار = وزن ۵ بحراول سلسلهٔ ۶

بحرچهارم: مقلوب طویل ـ مفاعیلن فعولن‌دوبار = وزن۶ بحرسوم سلسلهٔ ۱

بحر پنجم: عمیق ـ فاعلن فاعلاتن دوبار.

اما در کتب عروض برای این وزن‌مثالی نیافته‌ام و فقط خواجه نصیر آن را در عـداد بحور دایرهٔ مختلفه آورده‌است. جلال‌الدین محمد مولوی بر این بحر غزلهائی دارد:

دوش می گفت جانم کی سپهر معظّم ‌‌‌ ‌‌ ‌ ‌‌‌ ‌ ‌ ‌‌‌ ‌ ‌ ‌ ‌ س معلق زنانی شعله‌ها اندر اشکم

(دیوان کبیر ـ غزل ۱۶۵۵)

سلسلهٔ پانزدهم

چنان که گفته شد (ص۲۱٤) این بحر نوع مستقلی است و عللی که موجب شده‌است تا این بحر را مستقل شمرده جدا گانه آورده‌ایم پیش‌از این ذکر شد. بحر ترانه دراستعمال ، بیست وچهارصورت مختلف می‌پذیرد که‌عروض‌نویسان آنها را در دوشجرهٔ اخرب و اخرم جمع آورده‌اند و درفصل « اختیارات شاعری » ذکرخواهد شد.

از یکی از این صورتها که این‌است :

— — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — — | — —

دو وزن ذیل متفرع می‌شود :

۱: — — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — — —

دیدی که وفا به جا نیاوردی　　　رفتی و خلاف دوستی کردی

(سعدی)

۲: — — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — —

هان ای پدر ای پدر کجائی　　　کافسر به سرم نمی‌نمائی

این وزن در مثنوی های عاشقانه بسیار به کار می‌رود و از آن جمله لیلی و مجنون نظامی براین وزن است .

فصل هفتم

اختیارات شاعری

عروضیان اختلافاتی را که ممکن است در هر یك از اوزان اصلی رخ دهد به طریقی که وزن از قاعده خارج نشود تحت قواعدی ذکر و بیان می کنند که مجموع آنها زحافات و علل خوانده می‌شود. از این قواعد که خود فصل مشبعی از عروض و معضل‌ترین فصول آن است هردسته به یکی ازافاعیل یا اجزاء اصلی‌اوزان اختصاص دارد و هر قاعده به نامی خاص خوانده می‌شود و تعداد مجموع آنها اعم ازآنچه به یکی از دو زبان فارسی وعربی مخصوص‌است وآنچه مشترك میان هردو زبان می‌باشد، ازچهل وپنج در می گذرد.

جای آن‌نیست که یکایك این‌قواعد و القاب آنها را برطبق‌قوانین‌قدیم دراین مورد ذکر کنیم زیرا طالبان به‌سهولت می‌توانند به یکی‌از کتب معروف عروض که در دسترس همه قرار دارد مراجعه کنند. اما آنچه ضرورت دارد ذکر مبانی و اصولی‌است که این‌قواعد بر آنها مبتنی می‌باشد. می‌دانیم که در عروض مبنای وزن را برمتحرکات وسواکن گذارده‌اند. بنا براین قواعد، تغییرات و اختلافاتی را که در هر یك از اجزاء روی می‌دهد به تسکین متحرك و حذف یك یا چند حرف تعبیرمی کرده‌اند و کثرت شمارهٔ قواعد و القاب آنها نتیجهٔ آن است که این تغییرات را، در حروف متوالی هر یك از اجزاء، جداگانه بیان کرده نامی دیگر بدان داده‌اند و از این گذشته هرجا که دو سه تغییر در یك جزء حاصل می‌شده آن همه را جمع کرده قاعدهٔ واحد ساخته و نام واحد به آن داده‌اند.

چون قواعد زحاف وعلت را برحسب روشی که دراین رساله پیش گرفته‌شده مورد دقت قرار دهیم مشاهده می کنیم که همهٔ آنها به سه دسته تقسیم می‌شوند وتحت

سه قاعدهٔ حذف و اضافه و تبدیل در می‌آیند . به طریق ذیل :

« قواعد حذف »

۱ـ حذف یك هجای کوتاه : ازاحیفی که جزو این دسته می‌باشند عبارتند از :

ثلم : چنان که از فعولن **فع‌لن** بماند.

خرم : چنان که از مفاعیلن **مفعولن** بماند .

تخنیق : مانند خرم است با این تفاوت که اگر این زحاف در اول مصراع قرار گیرد خرم و اگردر میان مصراع بیفتد تخنیق خوانده می‌شود .

تشعیث : چنان که از فاعلاتن **مفعولن** بماند .

کشف : چنان که از مفعولاتُ **مفعولن** بماند .

وقف : چنان که از مفعولاتُ **مفعولان** بماند .

عقل : چنان که از مفاعلتن **مفاعلن** بماند .

وقص : چنان که از متفاعلن **مفاعلن** بماند .

۲ـ حذف یك هجای بلند شامل موارد ذیل است :

حذف : چنان که از مفاعیلن **فعولن** بماند .

قصر : چنان که از مفاعیلن **فعولان** بماند .

رفع : چنان که از مستفعلن **فاعلن** بماند .

۳ـ حذف یك هجای کوتاه و یك هجای بلند شامل موارد ذیل :

حذذ : چنان که از مستفعلن **فع‌لن** بماند .

صلم : چنان که از فاعلاتن **فع‌لن** بماند .

شتر : چنان که از فعولن **فع** بماند .

۴ـ حذف دوهجای بلند :

هتم : چنان که از مفاعیلن **فعول** بماند .

جب : چنان که از مفاعیلن **فَعَل** بماند .

ربع : چنان که از فاعلاتن **فَعَل** بماند .

۵ـ حذف دو هجای بلند و یك هجای کوتاه :

جحف : چنان که از فاعلاتن فع بماند .

سلخ : چنان که از فاع لاتن مفروقی فاع بماند .

طمس : چنان که از فاع لاتن مفروقی فع بماند .

جدع : چنان که از مفعولاتُ فاع بماند .

زلل : چنان که از مفاعیلن فاع بماند .

بتر : چنان که از مفاعیلن فع بماند .

در مورد زحافات وقف و قصر و هتم و سلخ و جدع و زلل یك حرف صامت در آخر زائد می‌ماند و چون این زحافات همه به جزءِ آخر وزن تعلق دارند و در آخر وزن افزونی یك یا دو حرف صامت جایز است و تغییری در وزن نمی‌دهد در توجیه زحافات برحسب روش جدید در این نکته مسامحه روا داشته‌ام .

« قواعد اضافه »

۱ـ افزودن یك هجای کوتاه به اول وزن :

خزم (بیشتر وقوعش در اول مصراع باشد ـ معیارالاشعار)

۲ـ افزودن یك هجای بلند :

ترفیل : چنان که مستفعلن مستفعلاتن شود .

۳ـ افزودن یك هجای بلند با یك حرف صامت در آخر :

تطویل : چنان که مستفعلن مستفعلاتان شود .

٤ـ افزودن یك حرف صامت به آخر جزء :

اذالت : چنان که مستفعلن را مستفعلان کنند.

اسباغ : چنان که فاعلاتن را فاعلاتان کنند .

« قواعد تبدیل »

۱ـ تبدیل یك هجای بلند به یك هجای کوتاه :

قبض: چنان که مفاعیلن به مفاعلن تبدیل شود یا فعولن به فعولُ مبدل گردد .

کف : چنان که مفاعیلن به مفاعیلُ مبدل شود .

خبن : چنان که مستفعلن بـه مفاعلن مبدل شود یا مفعولاتُ به مفاعیلُ و یا فاعلاتن به فعلاتن تبدیل گردد .

طی : چنان که مستفعلن به مفتعلن مبدل شود .

۲ـ تبدیل دو هجای کوتاه به یك هجای بلند :

عصب : چنان که مفاعلتن مفاعیلن شود .

اضمار : چنان که متفاعلن مستفعلن شود .

۳ـ تبدیل دو بلند به دو کوتاه :

شکل : چنان که از فاعلاتن فعلاتُ حاصل شود .

خبل: چنان که از مستفعلن فعلتن حاصل شود .

« زحافات مرکب »

علاوه براینها بعضی ازاحیف دیگر هست که چون آنها را برحسب این روش بیان کنیم باید گفت مرکب از قواعد حذف و قلب یا حذف وتبدیل می‌باشند و آنها عبارتند از ثرم ، خرب، نقص، قطف، عقص، خزل . عروضیان ایرانی چند زحاف دیگر نیز شمرده و القابی خاص بر هریك نهاده‌اند که چون این القاب نزد همه یکسان‌نیست و همه در رد و قبول آن قواعد متفق نیستند از ذکر آنها می گذریم [1]

غرض از وضع قواعد زحاف و علت

چنان که در مقدمهٔ این فصل گفته‌شد غرض اصلی از وضع قواعد زحاف و علت بیان تغییرات و اختلافاتی‌است که ممکن‌است در یك وزن روی دهد بی آن که وزن تغییر پذیرد . اما ازاین حیث فرقی فاحش میان عروض عرب و فارسی وجود دارد که بعضی ازعروض نویسان ایرانی هم بدان توجه کرده‌اند وآن این است که

۱- « و نیز پارسیان برهمهٔ وزنهای تازیان به تکلف شعر گفته‌اند و اصول و تغییرات ایشان به‌کار داشته و به وزنهای دیگراز ایشان متفرد شده وهر مصنفی از ایشان تغییراتی که یافته‌است ، غیر مستعمل تازیان ، لقبی نهاده‌است و هست که دیگران در آن متفق نیستند» (معیارالاشعار ص ۵۹) درهمین کتاب قواعد خاصی ذکر شده که در کتب دیگر نیست

در عربی وقوع اکثر این تغییرات در مصراعها و ابیات یك قصیده مجاز شمرده می‌شود. یعنی شاعر می‌تواند ابیات قصیدهٔ خود را به یکی از وجوه و صوری که هروزن پس از دخول زحافی بر آن می‌پذیرد بسازد. اما در فارسی چنین نیست. به این معنی که در واقع زحاف و علت از هر بحر، وزنی تازه به وجود می‌آورد و شاعر اگر بنای شعر خود را بر یکی از مزاحفات بحری گذاشت مجاز نیست که در آن شعر مزاحف دیگری از همان بحر را به کار برد[1]. مگر در موارد معدود خاص.

روشی که بعضی از عروض دانان ایرانی در وضع دوایر جدید و استخراج بحور تازه از آنها پیش گرفته‌اند و مبنای طبقه بندی اوزان در این رساله نیز بر آن است نتیجهٔ همین اختلاف فاحش میان عروض فارسی و عربی می‌باشد زیرا چنان که گفته شد مزاحف در عربی وجه استعمال دیگری از وزن سالم است و در فارسی وزنی جداگانه به شمار می‌رود.

زحاف و علت در روش جدید

بنابر آنچه گفته شد چون اوزان مختلفی را که در زبان فارسی به کار می‌رود برحسب روش جدید طبقه بندی کردیم و اختلاف هر یك را با اوزان دیگر باز نمودیم احتیاج ما از اکثر زحافات و عللی که در کتب عروض شرح داده شده سلب می گردد.

اما باید دانست که هیچ یك از اوزانی که در فصل گذشته شمرده‌شد در شعر، درست آن‌چنان که در اصل وزن است به کار نمی‌رود. یعنی اغلب میان میزان و موزون اختلافاتی جزئی است که مجاز شمرده می‌شود و وجود این اختیارات کار شاعری را آسان می کند. شك نیست که برای این اختیارات نیز قواعدی لازم است

۱- «و برجمله قاعد: لغت فارسی آن است که بیشتر تغییرات مستعمل را در همهٔ ابیات که در وزنی گویند به یك نسق استعمال کنند، به‌خلاف عادت تازی گویان. چه این لغت احتمال اختلاف بسیار نکند» (معیارالاشعار ص ۶۱)

تا آنها را به حد پسند ذوق محدود کند و تجاوز از آن را مانع شود. پس از میان همهٔ زحافات و عللی که در کتب عروض شمرده‌اند و حتی آنها که مورد غفلت قرار گرفته و ذکر نشده‌است باید آنچه را برای افادهٔ این معنی لازم است اختیار کرد و باقی را متروک گذاشت؛ اما چون روش ما در این جا با روش علم عروض بکلی متفاوت است البته اصطلاحات والقاب زحافات عروضی را نیز ناچار رها باید کرد وساده ترین وآسان ترین راه را برای بیان مقصود باید بر گزید.

قواعد اختیارات شاعری

درشعرفارسی وجه تشخیص هروزن کمیّت معین هجاها ونظم‌خاص آن می‌باشد بنابراین هرعارضه‌ای که در این دو امر اختلالی ایجاد کند موجب اختلال یا تغییر وزن می گردد . اما بعضی از این عوارض به‌سبب آن که جزئی است چندان بارز و آشکار نیست و یا بدان علت که میزان اصلی را ازخلال آنها می‌توان آسان شناخت در شعر فارسی مجاز شناخته می‌شود .

شمارهٔ این اختیارات فراوان نیست اگرچه مورد استعمال هریك ممکن‌است بسیار فراوان باشد. مجموع تغییرات مجاز را دراین‌جا به چهار نوع تقسیم می کنیم و پس از ذکر قواعد ، مثال آنها را نیز از اشعار معروف استادان قدیم می آوریم . چهار نوع تغییر مجاز در اوزان فارسی عبارت است از:

۱ـ اضافه ؛ ۲ـ حذف . ۳ـ تبدیل . ٤ـ قلب .

الف ـ قواعد اضافه

۱ـ درآخر هر مصراع و درآخر نیمهٔ اول مصراع در اوزان دوری یامتناوب (یعنی اوزانی که به دو پارهٔ متشابه تقسیم می‌شوند) جایز است که یك یا دو حرف صامت به هجای آخرین افزوده شود و این حروف از تقطیع ساقط می گردد .

خواجه نصیر نیز این حکم را برحسب قواعد عروض بیان کرده چنین می گوید « حکمی دیگر که همهٔ اواخر مصراعهای شعر فارسی را شامل است آن است که وقوع یك ساکن و دو ساکن در اواخر همهٔ مصراعها و خلط هر دو با یکدیگر دریك بیت روا دارند مگر آن‌جا که مانعی افتد » .

از موانعی که خواجه نصیر برای این امر می‌شمارد یکی خلط قافیه است و نقل توضیح او این معنی را آشکارتر می‌سازد : « مثلا در مثنوی و اوایل قصائد که ابیات مصرّع بود حروف قافیه متساوی باید . پس در عروض و ضرب خلط نشاید و در قصاید ضربها متساوی باید پس برضرب تنها خلط نشاید . اما اگر قافیه بگردد مانندآنچه در خانه‌های ترجیع افتد روا بود و چون معلوم است که یك قصیده ترجیعی جز بریك وزن نشاید معلوم که اختلاف اواخر مصراعها به عدد حروف ساکن اقتضاء اختلاف وزن نکند[1] »

در این مورد باید گفت آنچه را خواجه‌نصیر درخانه های ترجیع روا داشته شاعران خوش ذوق روا نمی‌دارند. یعنی احتراز می کنند ازاین که درآخر پاره‌های شعر حروف صامت زائد قرار گیرد . مثال :

ربع از دلم پر خون کنم اطلال را جیحون کنم
خاك دمن گلگون کنم از آب چشم خویشتن
(معزی)

و هر گاه در آخر پاره‌ها کلمه‌ای بیفتد که در آخر آن یك حرف صامت زائد باشد می کوشند که کلمهٔ نخستین پارهٔ بعد به همزه ابتدا شود زیرا دراین‌حال همزه در تلفظ ساقط می گردد و حرف صامت که به‌آخر هجای بلند افزوده شده‌به کلمهٔ بعد می‌پیوندد . مثال از شعر معزی :

آن کس که او را آورید آورد لطف جان پدید
ایزد تو گوئی آفرید از جان پاك او را بدن
آزادگان با برگ و ساز از نعمت او سرفراز
از حد ایران تا حجاز از مرز توران تا عدن

که تقطیع درست بیت اول آن چنین است :

آنکس که او را آوری ـ داورد لطف جان پدی
دیزد توگوئی آفری ـ دزجان پاك او را بدن

استثنای دیگری که خواجه نصیر برای این قاعده می‌شمارد این است که « وزن در غایت درازی بود که در آن بحر ممکن باشد و مساوی دایره باشد ، یعنی

۱ـ معیارالاشعار ص ۶۳ و ۶۴

تام بود مانند مفاعیلن چهار بار . پس الحاق ساکنی دیگر به آخر مصراع خروج از دایره باشد و روا نبود و آنچه در شعر شاعران از این جنس یافته شود از قبیل عیوب بود[۱]»

شاید خواجه نصیر در این که این زیادتی‌را ناپسند می‌شمارد محق باشد . اما از جانب دیگر غزلسرایان نامدار پیش از خواجه نصیر و پس از وی همه این زیادتی را روا داشته و در شعر خود به‌کار برده‌اند :

آن خواجه را از نیمه‌شب بیماریی پیدا شدست

تا روز بردیوار ما بی خویشتن سر می‌زدست

(دیوان شمس)

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم

فلك را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم

(حافظ)

بنابراین همان حکم نخستین را مطرد باید دانست و قبول باید کرد که افزودن یك یا دو حرف صامت در آخر هر وزنی بی‌استثناء جایز است .

۲ـ دراول اوزانی که پایهٔ نخستین آنها از دو هجای کوتاه تشکیل شده باشد جایز است که به جای هجای کوتاه اول هجای بلند (که کمیّت آن دو برابر هجای کوتاه است) آورده شود : این حکم نیز کلی است ودر اکثر موارد صدق می کند. مثال از شعر سعدی :

هر شب اندیشهٔ دیگر کنم و رای دگر

— ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ —

که من از دست تو فردا بروم جای دگر

∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ —

این غزل بر وزن دوم بحر سوم از سلسلهٔ دوم است . چنان که دیده می‌شود اصل در آن این است که هجای اول کوتاه باشد اما در مصراع اول این غزل هجای نخستین بلند آورده‌شده و در این وزن تغییر فوق بسیار معمول است .

مثال از وزن دیگر . رودکی گوید :

۱ـ معیارالاشعار ص ۵۳

گر کند یاری مرا به غم عشق آن صنم
بتواند زدود زین دل غمخواره زنگ غم

— ∪ | — ∪ | — — | ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — — | ∪ —

این شعر در بحر اول از سلسلهٔ سوم است . در اصل می‌باید هجای نخستین آن کوتاه باشد چنان که در مصراع دوم چنین است . اما در مصراع اول هجای نخستین بلندآورده شده و همه جا این تغییر جایز است .

۳ـ افزودن یك هجای کوتاه را به اول وزن بعضی ازشاعران نخستین فارسی جایز شمرده و به کار بسته‌اند . ازآن جمله رودکی در وزن ذیل :

— ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — — | ∪ ∪

که وزن سوم از بحر اول سلسلهٔ سوم است پس از اجرای تغییر شمارهٔ ۲ (یعنی تبدیل هجای کوتاه نخستین به هجای بلند) یك هجای کوتاه نیز به اول یکی از مصراعها افزوده‌است .

جعد همچون نورد آب بباد — گوئیا آن چنان شکستستی
میانکش نازکك چوشانهٔ مو — گوئی از یکدگرگسستستی

که تقطیع مصراع اول بیت دوم چنین است :

— ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — — | ∪ — ∪

و هم‌چنین مرادی گفته‌است :

از حشم وگنج چه فریاد و سود — که مرگ کند بر سر تو تاختن

اصل این شعر بروزن چهارم از بحر دوم سلسلهٔ دوم است براین وجه :

— ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ —

و مصراع دوم با افزودن یك هجای کوتاه به اول آن چنین شده‌است :

— ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — ∪

خواجه نصیر گوید : « حرف که در اول مصراع دویم خزم‌است و متأخران البته استعمال خزم نمی کنند » .

ب ـ قواعد حذف

٤ ـ حذف یك هجای کوتاه از اول وزن . این قاعده ازحیث اختلافی که در

وزن ایجاد می کند شبیه قاعدهٔ سوم است با این تفاوت که این جا از اصل میزان هجای کوتاهی کمتر است وآن‌جا بیشتر . مثال از بحر سوم سلسلهٔ اول :

۱) مر ما را نگارا دادخواهی درد و بیماری
۲) هم اکنون کرد می‌باید ز کار عشق بیزاری

(المعجم)

که چنین تقطیع می‌شود :

۱: — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — —
۲: ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — —

در وزن دیگر این شعر معروف رود کی شاهد دیگری براین قاعده است :

۱) می‌آرد شرف مردمی پدید
۲) وازاده نژاد از درم خرید

مصراع اول در بحرسوم از سلسلهٔ هفتم‌است ودر مصراع دوم یك هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده‌است :

۱: ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪ —
۲: — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | — ∪ —

درالمعجم غزلی منسوب به خسروی سرخسی در بحرقریب ثبت‌است که همین تغییردر آن دیده می‌شود این قاعده نیزمتروك است و از قرن چهارم به‌بعد شاعران از به کاربردن آن خودداری کرده‌اند .

۵ ـ حذف یك هجای بلند ازآخر مصراع .

این تغییر که در کتب عروض ذکر شده ظاهراً تا اواخر قرن ششم در بعضی از بحور و اوزان معمول بوده‌است یعنی‌این زحاف‌را روا می‌داشته‌اند. مثال از بحر ترانه :

ما گبر قدیم نامسلمانیم — نام‌آور کفر و ننگ ایمانیم
کی باشد و کی‌که ناگهی ما — این پردهٔ‌زکارخویش بدرانیم
عطار شکسته را به‌یك ذوق — از پردهٔ هر دوکون برهانیم

(عطار)[1]

---

۱ ـ دیوان قصاید و غزلیات عطار (چاپ سعید نفیسی) ـ تهران ۱۳۱۹ ـ ص۲۵۷

درمثال فوق مصراعهای سوم و پنجم هر کدام یك هجای بلند از آخر کم دارد. یعنی این دو مصراع بر وزن فرعی دوم از بحر ترانه است و مصراعهای دیگر از وزن فرعی اول مثال از بحر دیگر :

دور شد از من قرار و آرامم　　　تا شدم از پیش آن صنم دور

(المعجم)

که تقطیع آن براین وجه است :

— ∪ | ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — — — —

— ∪ | ∪ — | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — —

۶ـ حذف یك هجای کوتاه از اثنای وزن . این تغییر نیز از شواذی است که عروض نویسان آورده‌اند و شاعران فارسی زبان آن را در شعر خود روا نمی‌دارند . مثال :

دلبر بتی شکرلبی سیمین بری　　　عمدا همی خواهد دلم بر بودن

(المعجم)

— — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | ∪ —

— — | ∪ — | — — | ∪ — | — — | —

پ : قواعد تبدیل

تبدیل عبارت است ازقراردادن هجای کوتاه به جای هجای بلند یا به عکس، به طریقی که کمیّت اصلی وزن تغییر نپذیرد . با توجه به این که هر هجای کوتاه مساوی نصف هجای بلند است می‌توان یك هجای بلند به‌جای دو کوتاه ویا دو کوتاه به جای یك بلند قرار داد . تبدیل در همهٔ اوزان جایز و بسیار شایع است . انواع آن ذیلا ذکر می گردد :

۷ ـ تبدیل دو هجای کوتاه متوالی به یك بلند در اثنای هر وزنی چون دو هجای کوتاه در پی‌یکدیگر واقع شوند جایز است به جای آن دو، یك هجای بلند قرار گیرد . مثال:

۱) هستم بادگشته سر از پی نیستی دوان
۲) هستی هرتنم ولی نیست تنم دریغ من　　(خاقانی)

این شعر بر بحر پنجم از دایرهٔ چهارم است کـه در مصراع اول دو هجـای کوتاه متوالی به یك هجای بلند تبدیل شده ، و تقطیع آن چنین است :

١: — — — | ∪ — | ∪ — ‖ — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —

٢: — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ — ‖ — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —

این تغییر ممکن است درمیانه یا در آخروزنی واقع شود. مثال در آخروزن:

١) این دل من هست به درد ارزانی
٢) تـا نکند بـار دگر نـادانی

این شعر بر وزن سوم از بحر دوم دائرهٔ دوم است . بر این وجه :

— ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ —

و در شعر فوق دو هجای کوتاه متوالی کـه در پایه هـای ٥ و ٦ است به یك هجای بلند مبدل شده و به این صورت در آمده‌است :

— ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — — —

مثال از وزن دیگر .

١) خوش نفس دارد خاقانی لیك
٢) چرخ قــدر نفسش نشناسد

این شعر بر وزن ششم از بحر سوم دایرهٔ دوم است . در مصراع اول دو بار این تغییر واقع شده و در مصراع دوم یك‌بار . به علاوه در اول هر دو شعر تغییری که در شمارهٔ ٢ اختیارات شاعری ذکر شد رخ داده و تقطیع آن چنین است .

١: — ∪ | — — | — | — — | — —

٢: — ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | — —

مثال از شعر مولوی :

١) هی بـه زبـان مـا گو رمـز مگو پیـدا گو
٢) چند خوری خون به ستم ای همه خویت خونین

— ∪ ∪ — | — — — | — ∪ ∪ — | — — —

— ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | — — —

این تغییر نیز از قرن هفتم به بعد یعنی پس از سعدی کمتر به کار می‌رود.و

خاصه غزلسرایان تا بتوانند از آن پرهیز می کنند.

قاعدهٔ فوق کلی است و فقط در یك مورد استثناء می پذیرد و آن این است که هر جا تبدیل دو هجای کوتاه به یك هجای بلند موجب شود که وزن از صورت اصلی بگردد و به صورت وزنی دیگر درآید احتراز از این عمل ضروری‌است مثلا در وزن ذیل:

U U | — U | — U | — — — ‖ U U | — U | — U | — — —

من بینوای مضطر چه‌کنم که زر ندارم   ؍ زرت کنند زیور به زرت کشند در بر

هر گاه دو هجای کوتاه متوالی را به یك هجای بلند تبدیل کنیم به صورت ذیل در می آید که خود وزنی جداگانه است.

— — U | — U | — — — ‖ — — U | — U | — U — | — —

گفتم که ماه من شو گفتا اگر بر آید   گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید

۸ ـ تبدیل یك هجای بلند به دو کوتاه متوالی. این تغییر عکس تغییر قاعدهٔ هفتم است. مثال:

هنگام سپیده دم خروس سحری

این شعر بر وزن مخصوص ترانه است که اصل آن چنان که بیان شد چنین است:

— — | — — | U — U | — — | — —

و درپایه های دوم و پنجم آن یك هجای بلند به دو کوتاه مبدل‌شده و به این صورت درآمده‌است:

— — | U U — | U — U | — — | U U —

تا آن‌جا کـه من دانسته‌ام این تغییر جز در وزن ترانه مورد استعمال قرار نمی گیرد.

۹ ـ تبدیل ترانه (U — U) به آوا (— —) در این جا چنان که دیده می شود دو هجای کوتاه متوالی نیست و هجای بلندی میان آن دو فاصله است مثال از بحر ترانه:

که چنین تقطیع می شود :

— — | — — | — — | — — | — —

تغییر در پایهٔ سوم واقع شده که ترانه (∪ — ∪) به آوا (— —) مبدل گردیده‌است . این قاعده نیز مخصوص همین بحر است .

ت : قواعد قلب

مراد از قلب در این جا تغییر محل هجاهاست بی آن که در کمیّت آنها تغییری رخ دهد یا به کمیّت متساوی تبدیل گردد ، و انواع آن به قرار ذیل است:

۱۰ ـ قلب پایهٔ نوا (∪ —) به چامه (— ∪) مثال :

سینهٔ خاقانی و غم تا نزند ز وصل دم　　　دعوی عشق و وصل هم تا زسگان‌کیست او

این شعر بر بحر پنجم از دایرهٔ چهارم است و تقطیع اصل آن چنین :

— ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ — ‖ — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —

و در شعر فوق مصرع اول به این صورت در آمده‌است :

— ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — ‖ — ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ —

یعنی پایهٔ چهارم که بایدنوا (∪ —) باشد به چامه (— —) تبدیل یافته . این تغییر را خاقانی بسیار به کار می برد و گاهی خود آن را یادآور می گردد :

کیسه هنوز فربه است با تو از آن قوی دلم

چاره چه خاقانی اگرکیسه رسد به لاغری

گرچه به موضع لقب مفتعلن دوباره شد

وزن ز قاعده نشد تا تو بهانه ناوری

۱۱ ـ قلب پایهٔ چامه (— ∪) به نوا (∪ —) و این عکس تغییر فوق‌است:

دست کسی بر نرسد به شاخ هویت تو　　　تارک انیّت او ز بیخ و بن بر نکنی

(سنائی)

اصل این شعر بر بحر دوم از دائرهٔ دوم است . بر این وجه :

— ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ — | — ∪ | ∪ —

اما در بیت فوق پایهٔ پنجم به جای چامه، نوا شده و به این صورت در آمده :

— ᴗ | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ — | — ᴗ | ᴗ | ᴗ —

و خواجه نصیر دربارهٔ آن چنین توضیح می دهد: «چون رکن سیم مصراع اول مخبون آورد نظیرش از مصراع دوم هم به جهت تناسب مخبون آورد و در باقی قصیده هیچ رکنی دیگر مخبون نیست و این جنس نشاید که بسیار استعمال کنند»

۱۲ ـ قلب ترانه (ᴗ — ᴗ) به زمزمه (ᴗ ᴗ —) که ممکن است آن را جزء پایه های اصلی نشماریم زیرا جز دریکی ازصورتهای بحرترانه مورد استعمال ندارد ، مثال از بحر ترانه :

تا بتوانی خدمت رندان می کن

که چنین تقطیع می شود :

— — | — — — | ᴗ ᴗ — | — — — | — —

و در پایهٔ سوم ترانه (ᴗ — ᴗ) که آن‌را اصل شمردیم به زمزمه (ᴗ ᴗ —) قلب شده‌است .

تغییرات بحر ترانه

در بحر ترانه بیش از اغلب بحور دیگر تغییر واقع می‌شود و به همین سبب از قدیم عروض دانان بیشتر در ثبت تغییرات مجاز در آن وزن کوشیده‌انـد . کلیهٔ تغییراتی راکه در بحر ترانه ممکن است روی دهد در دو شجره به نام **اخرب و اخرم** جمع کرده‌اند و به روایت اغلب کتب عروض ، واضع این دو شجره امام حسن قطان مروزی دانشمند بزرگ و مؤلف کتاب گیهان شناخت می باشد. اما علت آن که نگارنده تغییرات بحرترانه را در این جا به تفصیل ذکر می کند دو نکته است یکی آن که در این بحر اختیارات شاعری بیش از همهٔ بحور دیگر است و اطلاع بر آن برای هر کس کـه با شعر فارسی سر و کار دارد ضروری می باشد . دیگر آن که بیشتر قواعدی که برای تغییرات مجاز در این فصل ذکر شد دربحر ترانه ممکن است واقع شود و ذکر مجدد آنها با نشان دادن مثال در حکم تمرینی برای آموختن آن قواعد شمرده می‌شود .

به‌موجب دو شجرهٔ **اخرب** و **اخرم** وزن رباعی که دراین‌جا بحر **مستقل ترانه**

خوانده‌شد ممکن است براثر تغییرات مجاز به بیست وچهار صورت درآید. دوازده صورت از آن جمله به طریقی است که ذیلا ذکر می شود :

۱: — — | — — | ∪ — ∪ | — — | — —

تا هشیارم طرب ز من پنهان است

۲: — — | — — | ∪ — ∪ | — — | ∪ ∪ —

عمرت تاکی به خود پرستی گذرد

در این شعر تغییر شمارهٔ ۸ در پایهٔ پنجم رخ داده‌است

۳: — — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — — | — —

رازازهمه ناکسان نهان باید داشت

در این شعر تغییر شمارهٔ ۸ در پایهٔ دوم واقع شده‌است .

۴: — — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — — | ∪ ∪ —

هنگام سپیده دم خروس سحری

در این شعر تغییر شمارهٔ ۸ در دو پایهٔ دوم و پنجم هردو رخ داده‌است .

۵: — — | — — | — ∪ ∪ | — — | — —

تا بتوانی خدمت رندان می کن

در این شعر تغییر شمارهٔ ۱۲ واقع شده است .

۶: — — | ∪ ∪ — | — ∪ ∪ | — — | — —

شیخی به زنی فاحشه گفتا مستی

دراین‌شعر تغییر شمارهٔ ۸ درپایهٔ دوم وتغییرشمارهٔ ۱۲درپایهٔ سوم رخ داده‌است.

۷: — — | ∪ ∪ — | — ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ —

می‌خورچو ندانی زکجاآمده‌ای

در این شعر تغییر شمارهٔ ۸ در پایهٔ دوم و پنجم و تغییر شمارهٔ ۱۲ در پایهٔ سوم است .

۸: — — | — — | — ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ —

خاقانی را طعنه زنی چون دم تیغ

در این شعر تغییر شمارهٔ ۸ در پایهٔ پنجم و تغییر شمارهٔ ۱۲ در پایهٔ سوم است.

۹: — — | ∪ ∪ — ∪ ∪ | — — | — — | — — | ∪ ∪ —

گفتم که سرانجامت معلوم نشد

در این شعر تغییر شمارهٔ ۸ در پایهٔ دوم و پنجم و تغییر شمارهٔ ۹ در پایهٔ سوم آمده است .

۱۰: — — | ∪ ∪ — | — — | — — | — — | — —

گفتم که سرانجامت معلومم شد

دراین شعرتغییرشمارهٔ ۸ در پایهٔ دوم وتغییرشمارهٔ ۹ در پایهٔ سوم آمده است .

۱۱: — — | — — | — — | — — | — — | — —

گفتا دارم گفتم کو گفت اینک

در این شعرتغییر شمارهٔ ۹ به تنهائی در پایهٔ سوم آمده‌است

۱۲: — — | — — | — — | — — | ∪ ∪ —

با یارم می‌گفتم در خشم مرو

دراین شعرتغییرشمارهٔ ۹ درپایهٔ سوم و تغییر شمارهٔ ۸ درپایهٔ پنجم آمده‌است .

اما دوازده وجه دیگر که درشجره‌ها آورده‌اند همین انواع فوق است با این تفاوت که درآنها یك حرف صامت به‌آخر هریك ازاین انواع افزوده می‌شود. هشت وجه نخستین که در این‌جا ذکر شد و هشت وجه دیگر که با افزودن یك حرف صامت به آخرآنها حاصل می‌شود در رباعیات مورد استعمال فراوان دارد و چهار وجه آخرین با چهار وجه نظیر آن نادر و کم استعمال‌است .

نکتهٔ قابل ملاحظه این است که پایه های اول و چهارم در هیچ یك از وجوه فوق تغییر پذیر نیست و فقط پایه های دوم و سوم و پنجم تغییر می‌پذیرد .

جدول مقابل بجای شجره‌های **اخرب** و **اخرم** تغییرات مجاز را در پایه‌های پنج گانهٔ بحرترانه نشان می‌دهد :

۱: — — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — — | ∪ ∪ —

گفتم زچه رو ز غصه سوزد دل من

۲: — — | ∪ ∪ — | — ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ —

گفتم زچه رو عشق‌تو سوزد دل من

۳: — — | ∪ ∪ — | — — | — — | ∪ ∪ —

گفتم زچه رو عشقت سوزد دل من

۴: — — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — — | — —

گفتم زچه رو ز غصه سوزد جانم

۵: — — | ∪ ∪ — | — ∪ ∪ | — — | — —

گفتم زچه رو عشق‌تو سوزد جانم

۶: — — | ∪ ∪ — | — — | — — | — —

گفتم زچه رو عشقت سوزد جانم

۷: — — | — — | ∪ — ∪ | — — | — —

گفتم تاکی ز غصه سوزد جانم

۸: — — | — — | — ∪ ∪ | — — | — —

گفتم تاکی عشق‌تو سوزد جانم

۹: — — | — — | — — | — — | — —

گفتم تاکی عشقت سوزد جانم

۱۰: — — | — — | ∪ — ∪ | — — ∪ ∪ —

گفتم تاکی ز غصه سوزد دل من

۱۱: — — | — — | — ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ —

گفتم تاکی عشق‌تو سوزد دل من

۱۲: — — | — — | — — | — — | ∪ ∪ —

گفتم تاکی عشقت سوزد دل من

پایان

فهرست ها

اعلام ، اصطلاحات ، مراجع و منابع

فهرست اعلام

فهرست اصطلاحات

مراجع و منابع

(فهرست ذیل هم شامل کتابهائی است که مستقیماً در متن این کتاب مورد استفاده واقع شده و هم کتابهائی که خواننده برای تکمیل مطالب می‌تواند به آنها مراجعه کند)

کتب فارسی و عربی

ـ المعجم فی معائیر اشعارالعجم ـ شمس‌قیس رازی تصحیح و مقابلهٔ آقای رضوی (چاپ ۱۳۳۶ دانشگاه تهران)

ـ معیارالاشعار ـ خواجه نصیرالدین طوسی (چاپ تهران)

ـ نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون ـ محمدبن محمود آملی (چاپ تهران)

ـ رسالهٔ عروض ـ تألیف معین‌الدین عباسه شهرستانی (نسخهٔ خطی متعلق به آقای دکتر مهدی بیانی)

ـ رسالهٔ عروض ـ تألیف محمد مؤمن بن علی الحسینی ـ مؤلف در ۱۰۰۷ هجری برای شاه محمد قلی (نسخهٔ خطی متعلق به کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی‌سپهسالار)

ـ بحورالالحان ـ تألیف فرصت شیرازی (چاپ بمبئی)

ـ درهٔ نجفی ـ تألیف نجفقلی میرزا معزی (چاپ بمبئی)

ـ جامع العلوم ـ امام فخررازی ـ فن بیستم علم عروض و فن چهل و هشتم علم موسیقی (چاپ تاشکند)

ـ درة‌التاج ـ علامد قطب‌الدین محمود شیرازی ـ چاپ وزارت فرهنگ ـ

بخش دوم ـ ۱۳۲۴
ـ کتاب الشفا ـ باب منطق (نسخهٔ خطی متعلق به آقای سید محمد مشکوة)
ـ اساس الاقتباس ـ خواجه نصیرالدین طوسی (چاپ دانشگاه تهران-۱۳۰۶)
ـ جوهرالنضید فی‌شرح منطق التجرید ـ تألیف علامهٔ حلّی (چاپ تهران)
ـ العقدالفرید ـ تألیف ابی عمراحمد بن عبدربه القرطبی الاندلسی متولد ۲۴۶ در قرطبه ـ متوفی در ۳۲۸ هجری (چاپ مصر)
ـ مروج الذهب ـ مسعودی (چاپ مصر)
ـ وفیات الاعیان ـ ابن خلکان (چاپ بولاق)
ـ مقدمهٔ تاریخ عمومی ـ ابن خلدون (چاپ مصر)
ـ چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی (چاپ تهران . خاور)
ـ دیوان باباطاهر (چاپ ارمغان ـ تهران)
ـ هفتصد ترانه ـ گردآوردهٔ کوهی کرمانی (چاپ تهران ۱۳۱۷)
ـ اوسانه ـ مجموعهٔ ترانه های عامیانه ـ گردآوردهٔ صادق هدایت (چاپ تهران)
ـ گلستان سعدی ـ به تصحیح جی ـ تی ـ پلانس صاحب (چاپ لندن ۱۸۷۴) و ضمیمهٔ آن دربارهٔ اوزان اشعار مختلف فارسی و عربی که در گلستان آمده‌است .
ـ وزن شعری شاهنامه ـ به قلم پرفسور مار (خطابه ای که در جشن هزار سالهٔ فردوسی در تهران ایراد شده‌است)
ـ شعر در ایران ـ به قلم ملك‌الشعراء بهار (در سال پنجم مجلهٔ مهر)
ـ گاتها ـ ترجمه و تفسیر پورداود (چاپ بمبئی)
ـ یشتها ـ تفسیر و تألیف پور داود ـ جلد اول ـ بمبئی
ـ کتاب الوزراء والکتاب ـ تألیف محمدبن عبدوس جهشیاری (چاپ مصر)
ـ مجمل التواریخ و القصص ـ به تصحیح مرحوم ملك الشعراء بهار (چاپ تهران)
ـ بیست مقالهٔ قزوینی ـ مقالهٔ قدیمترین شعر در فارسی (چاپ هند)

- غزلیات سعدی - به تصحیح مرحوم فروغی (چاپ تهران)
- الفهرست - ابن‌الندیم (چاپ مصر)
- التنبیه علی حدوث التصحیف . حمزهٔ اصفهانی (نسخهٔ خطی متعلق به کتابخانهٔ مروی)
- عروض وحید تبریزی - نسخهٔ خطی .
- تحفة‌الشعر در علم عروض - تـألیف صفی‌الدین علاءبن صفی‌الدین غلی البسطامی (نسخهٔ خطی)
- تاریخ سیستان - به تصحیح مرحوم بهار (چاپ تهران)
- قصیدهٔ مصنوع اهلی شیرازی (نسخهٔ خطی)
- رسالة فی‌العروض من تصانیف مولانا رشیدالدین وطواط (نسخهٔ خطی)
- میزان‌الشعر فی‌عروض‌العرب والعجم والقوافی- کغام‌بن کیرقورمرغوصیان چاپ قسطنطنیه ۱۳۰۸ قمری .
- مفاتیح العلوم - خوارزمی - چاپ مصر ۱۳۴۹ هـ .
- المسالك والممالك - ابن خردادبه (چاپ لیدن)
- قابوس نامه - به اهتمام روبن لیوی - چاپ انگلستان ۱۹۵۱ و منتخب قابوسنامه - چاپ وزارت فرهنگ - ۱۳۲۰
- پنج رسالهٔ افلاطون - ترجمهٔ دکتر محمود صناعی - بنگاه ترجمه و نشر کتاب .
- ترجمهٔ فن شعرابن‌سینا - به قلم آقای دانش پژوه (مجلهٔ سخن، دورهٔ سوم)
- تتمة صوان الحکمه (چاپ لاهور - ۱۳۵۱)
- تاریخ علم - جرج سارتن - ترجمهٔ احمدآرام . طهران ۱۳۳۶
- تحقیق ماللهند من مقولة مقبولة فی‌العقل‌اومرذولة - ابوالریحان البیرونی چاپ لیپزیك ۱۹۲۵
- یك قطعهٔ منظوم در پارسی بـاستان - دکتر محمد معین (تهران)
- یك قصیدهٔ پهلوی - ملك‌الشعراء بهار (مجلهٔ سخن - سال دوم - شمارهٔ ۸)

- شاهنامه و فردوسی - سید حسن تقی‌زاده (مجموعهٔ سخنرانیهای کنگرهٔ فردوسی)

- مخارج الحروف - ابوعلی بن‌سینا- تصحیح و ترجمهٔ دکتر پرویزخانلری انتشارات دانشگاه تهران - ۱۳۳۳

- الکتاب - سیبویه - چاپ بولاق .

- جمهرة اللغة - لابی بکر محمد بن‌حسن‌بن درید الازدی - چاپ حیدرآباد دکن ١٣٤٤ ه .

- فرهنگنامه‌های عربی به فارسی

- مختار من کتاب اللهو والملاهی - ابن خردادبه - چاپ مطبعهٔ کاتولیکی بیروت.

- برهان قاطع - چاپ بمبئی ۱۲۵۹ ه .

- دیوان فرخی سیستانی - چاپ عبدالرسولی .

- دیوان قصاید و غزلیات عطار - چاپ سعید نفیسی - تهران ۱۳۱۹

- دستور دبیری - محمد بن عبدالخالق المیهنی - چاپ عدنان صادق ارزی - انقره ۱۹۶۲

- معجم‌البلدان .

به زبانهای دیگر

- Aristote, Poétique et Phétorique, trad. Ch. E. Ruelle, ed. Garnier Frères, Paris.

- Guyau (G.M.) L' art au point de vue sociologique. Félix Alcan, Paris, 1935.

- Dubot (Abbé) Idées et doctrines littéraires du XVIIIe siècle. Paris.

- Servien (Pius) Science et Poésie. Paris, 1947.

- Grammont (M.) Traité de phonétique. Paris, 1946.

– Guillermaz (Patricia) La poésie chinoise, ed. Seghers, Paris, 1954.

– Meillet (A.) - CGLG - Caractères généraux des langues germaniques. Paris, 1941.

– Meillet (A.) ECLIE – Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes. Paris, 1949

– Meillet (A.) Les dialectes indo-européens. Paris, 1950

– Meillet (A.) et Vendrys (J.) – GCLC–Grammaire comparée des langues classiques. Paris, 1948.

– Meillet (A.) La déclinaison et l'accent d'intensité en perse. J.A. Mars – Avril, 1900.

– Meillet (A.) Recherches sur l'emploi du génitif accusatif en Vieux – slave. Paris, 1894.

– Lejeune (M.) Traité de phonétique grècque. Paris, 1947.

– Nougaret (L.) Traité de métrique latine classique. Paris, 1948.

– Bloch (J.) L'Indo-Arien. Paris, 1934.

– Guthrie (K.S.) The Hymns of Zoroaster.

– Darmesteter (J.) The Zend-Avesta. 2v., Oxford, 1895.

– Reichelt (H.) Avesta Reader. Strasbourg, 1911.

– Geldner (K.) Avesta, the Sacred Books of Parsis. Stuttgart, 1885.

– Taraporvala (I.J.S.) The Divine Songs of Zarathushtra. Bombay, 1951.

– Rempis (C.) Die Metrik als sprachwissenschaftliches Hilfsmittel im Altiranischen. XIII, Deutscher Orientalistentag zu Hamburg. 1955.

– Christensen (A.) Les gestes des rois

– Jackson (A.V.W.) Researches in Manichaeism. N Y 1932

– Henning (W.B.) A Pahlavi Poem, BSOAS., 1950

– Tavadia (J. C.) A didactic Poem in Zoroastrian Pahlavi, Indo-Iranian Studies, Santinikitan, 1950.

– Gauthiot (R.) Note sur le rythme du vers épique persan, MSL., XIV, 1906.

– Marouzeau (J.) La linguistique. Paris, 1944.

– Jones (D.) An Outline of English Phonetics, 6 th ed., 1958.

– Cantineau (J.) Esquisse d' une phonologie de l' arabe classique, BSL., t. 43, fasc. 1, Paris, 1947.

– Kramsky (J.) A Study in the Phonology of Modern Persian, Archiv Orientalni, vol. XI, No1. Praha, 1939.

– Troubetzkoy (N.S.) Principes de phonologie, trad. française par J. Cantineau. Paris, 1949.

– Bloomfield (L.) Language. New York, 1956.

– Gleason (H.A.) An Introduction to descriptive linguistics. New York, 1956.

– Marouzeau (J.) Lexique de la terminologie linguistique. Paris, 1943.

– Fleisch (H.) Etudes de phonétique arabe., Mel. de l'Université S.J., t. XXVIII, fasc. 6. Beyrouth, 1950.

– Khanlari(P.N.) Etudes de phonétique persane (sous presse)

– Chodzko (A.) Grammaire persane ou principes de l' iranien moderne. Paris, 1852.

– Salemann(C.) Shukovsky (V.) Persische Grmmatik mit Litteratur, Chrestomathie und Glossar. Berlin, 1889.

– Gauthiot (R) De l'accent d'intensité iranien, MSL t. XX, fasc. 1, 1916.

– Gauthiot (R.) De la réduction de la finale nominale en iranien, MSL. t. XX., fasc. 2, 1916.

– Ferguson (Ch.A.) Word Stress in Persian Language. Language, 1957.

– Benveniste (E.) Ayatakar i Zarèran, J.A., 1932.

– Benveniste (E.) Draxt - ì Asurìg, J.A., 1930.

– Meilletet (A) - Cohen (M.) Les langues du monde, Nouvelle édition. Paris, 1952.

– Grammont (M.) Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, 4e ed., Paris.

– Pike (K.L.) Phonetics. Ann Arbor, 1943.

– Zellig S Harris, Methods in Structural Linguistics. the University of Chicago Press, 1951.

– Stetson (R.H.) Bases of Phonology. Ohio, 1945.

– Hockett (Charles F.) A Manual of Phonology. Baltimore, 1955.

– Nyberg (H S.) Cosmologie et cosmographie mazdéennes, J.A., 1929.

– Servien (Pius) Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique. Paris, 1930.

– Rypka (Jan) La métrique du mutaqarib, (Mémoires du Congrès Ferdowsi. Tehran, 1944).

– L'Encyclopédie de l'Islam, Art. Arud, etc.

– Fouché (P.) Les éléments mélodiques de la parole, l'Encylopé-die française, tome XVI, 16. 50 -4.

– Servien (Pius), Le rythme du langage, Encyclopédie Fançaise, 1936. tome XVI, 16. 50–6.

– Farzààd (Mass'uud), The Metre of Robàà'i, Tehran, 1942.

(۸۰۶۱)

شب فراق که داند که تا سحر چند است


انتشارات توس